

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)



TESIS DOCTORAL

**Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral,
en tres libros divididas:
estudio y edición**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Inés Valverde Azula

Director

Antonio Prieto Martín

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II



TESIS DOCTORAL

*LAS OBRAS DE JERÓNIMO
DE LOMAS CANTORAL,
EN TRES LIBROS DIVIDIDAS:
ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA*

DOCTORANDA: INÉS VALVERDE AZULA
DIRECTOR: ANTONIO PRIETO MARTÍN

Madrid, 2015

*A mis padres,
que me enseñaron a leer
y a amar los libros.*

INTRODUCCIÓN

La poesía de Jerónimo de Lomas Cantoral aparece cuando ya está avanzada la segunda mitad del siglo XVI. Es el llamado con justa razón Siglo de Oro de nuestra literatura, en el que florecen algunos de los más grandes poetas de nuestras letras. En ese panorama, la figura de los poetas menores queda bastante oscurecida. Parece tarea secundaria dedicarse a su estudio, del que creemos que solo podremos obtener la confirmación de la influencia de los grandes poetas de los que estos son imitadores. Por eso al presentar este trabajo me parece oportuno recordar las palabras de Alberto Blecua:

“Clásicos olvidados, cuya poesía llena los siglos de oro y sin cuya existencia sería incomprensible parte de la obra de las grandes individualidades. (...) Estos poetas, olvidados o sólo recordados por tener relación con los más ilustres, son quizá, los ejemplos más claros de cómo vivió la poesía de ese momento y, sobre todo, cómo se transmitió a generaciones posteriores.”¹

Lomas contribuyó en gran manera a completar este camino, de continuidad y de cambio al mismo tiempo, que fue desde los primeros años del Renacimiento – petrarquista y tradicional – hasta los inicios del Barroco. De la misma manera, la intención de estas páginas es profundizar en el conocimiento de esa etapa desde la tarea de un poeta que fue símbolo de un grupo o escuela poética que, a finales del XVI, aún gustaba de la poesía de Garcilaso en su forma más pura.

Quiero iniciar estas páginas dejando constancia de mi agradecimiento a las personas que me han ayudado, de muchas maneras, durante la realización de este trabajo. En primer lugar, a José Luis González Herrero, que me guió en mis primeras investigaciones en Valladolid y me presentó a Lorenzo Rubio González,

¹ Blecua, A.: “Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI” en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXII, 1967-1968 (p. 113-138).

al que también agradezco su amabilidad; a M^a Pilar P. Astigarraga, que desde la oficina de turismo de Peñaranda de Duero me orientó en el estudio de la casa de Zúñiga; al profesor Rafael García Serrano, por su apoyo, sus correcciones y sus sugerencias; a la profesora M^a Luisa Palacios, por desgracia ya fallecida, y de la que guardo tan grato recuerdo, que me orientó en la búsqueda en archivos; a Esther Azula y Bertha Malatesta, por su ayuda en la traducción al inglés; a M^a Victoria Rubio, Mercedes Morata y M^a Dolores de Juanas, por sus correcciones al texto y sobre todo, por su apoyo, siempre; a todos los amigos que me han animado, en distintos momentos, a continuar con mi trabajo: Ignacio Medina, Inmaculada López, Ángel Núñez y Visitación Muñoz, y a todos aquellos que han estado cercanos. También, a mi marido, Arsenio, y a mis hijos, Elena, Arturo y Fernando, que estaban presentes en el ánimo, el desánimo y el esfuerzo.

Y, por último, es especial mi agradecimiento a mi director de tesis, el profesor Antonio Prieto, al que he de agradecer sus clases, que me acercaron la literatura del Renacimiento de forma tan luminosa; sus libros, en los que aprendí y quise aprender más; sus novelas, esa manera de entender la literatura como la vida; su lectura y observaciones sobre mi trabajo, y sus aportaciones; y sobre todo, su apoyo y su confianza, durante tantos años.

INTRODUCCIÓN	5
I. RESUMEN	19
II. SUMMARY	24
III. JERÓNIMO DE LOMAS CANTORAL: LA DORADA MEDIANÍA	31
III.1. Datos biográficos.....	31
III.2. El Valladolid de la segunda mitad del siglo XVI.....	42
III.3. Relaciones con la nobleza.....	45
III.4. La escuela de Valladolid.....	51
IV. SOBRE LOS PRELIMINARES	59
IV.1. Los documentos legales	59
IV.2. Dedicatorias	61
IV.3. Prólogo.....	65
V. LA FORMACIÓN DE UN CANCIONERO PETRARQUISTA	76
V.1. La división de la obra de Lomas	76
V.2. Las teorías amorosas del XVI	79
V.3. Un proceso amoroso y vital.....	84
VI. EL TRATAMIENTO DE LA MITOLOGÍA	140
VI.1. La mitología como recurso poético	143
VI.2. Fábulas mitológicas	179
- <i>Los amores y muerte de Adonis</i>	180
- <i>La desastrada historia de Céfalos y de Procris</i>	188
VII. LA POESÍA PASTORIL	202
VII.1. Las églogas.....	208
VII.2. Poemas de inspiración bucólica.....	216
VIII. EL VALOR DE LA <i>IMITATIO</i> RENACENTISTA	230
VIII.1. Hacia una comprensión de la <i>imitatio</i>	230
VIII.2. Objetos de imitación.....	235
VIII.3. Fuentes de imitación	236
VIII.4. Formas de imitar	239

IX CONCLUSIONES	272
X. DESCRIPCIÓN DE LA EDICIÓN	277
XI. CRITERIOS DE EDICIÓN.....	282
XII. BIBLIOGRAFÍA	285
APÉNDICE I – Poemas no incluidos en las Obras.....	305
APÉNDICE II – Relación de documentos	313
EDICIÓN	317

*LAS OBRAS DE JERÓNIMO DE LOMAS CANTORAL
EN TRES LIBROS DIVIDIDAS*

Portada.....	319
Lo que contienen estos tres libros sumariamente	319
Licencia real	319
Privilegio.....	320
Carta aprobatoria	321
Tasa	322
Erratas.....	323
Dedicatoria	324
Soneto. Al mismo señor, el autor	325
Soneto. Del licenciado Pedro de Soria al autor.....	327
Soneto. De Francisco de Montanos al lector.....	328
Prólogo del auctor a los lectores	329
LIBRO I	335
Canción I	335
Canción II	339
Canción III	344
Comienzan mis obras.....	349
Soneto I	349
Soneto II	349
Soneto III	350
Soneto IV.....	351

Comienzan las coplas castellanas	352
Carta I	352
Carta II	355
Carta III	360
Otras	364
Glosa I	371
Canto I	373
Glosa II	380
Otras(<i>Claro y conocido engaño</i>)	381
Otras(<i>Tan terrible mal recibo</i>)	383
Otras (Ya desmaya el corazón)	385
Otra sola (<i>Mueve tanto al que se siente</i>)	391
Otra sola (<i>Acontece que en saliendo</i>)	391
Otra sola (<i>Como niño a quien desecha</i>)	392
Fin de las amorosas	392
Comienzan las diferentes	393
Elegía I	393
Epigrama I	401
Glosa III	401
Otras (<i>A mi noticia ha venido</i>)	403
Glosa IV	405
Epigrama II	407
Carta IV	407
Carta (<i>De Cristóbal de Mendoza, en respuesta</i>)	416
LIBRO II	424
Soneto V	424
Soneto VI	425
Soneto VII	425
Soneto VIII	426
Soneto IX	427
Soneto X	428
Soneto XI	429
Canción IV	429
Soneto XII	433
Soneto XIII	434

Soneto XIV	435
Epístola I	436
Soneto XV	442
Soneto XVI	443
Soneto XVII	444
Sextina I	444
Soneto XVIII	446
Soneto XIX	447
Soneto XX	448
Soneto XXI	449
Soneto XXII	449
Soneto XXIII	450
Epístola II	451
Soneto XXIV	454
Soneto XXV	455
Canción V	456
Soneto XXVI	460
Soneto XXVII	460
Canción VI	461
Madrigal	465
Soneto XXVIII	465
Soneto XXIX	466
Soneto XXX	467
Soneto XXXI	468
Soneto XXXII	469
Soneto XXXIII	469
Soneto XXXIV	470
Soneto XXXV	471
Canción VII	472
Soneto XXXVI	478
Soneto XXXVII	478
Soneto XXXVIII	479
Soneto XXXIX	480
Canción VIII	480
Soneto XL	484

Soneto XLI.....	485
Canción IX.....	486
Soneto XLII.....	491
Soneto XLIII.....	492
Soneto XLIV	493
Soneto XLV	494
Égloga I	495
Égloga II	500
Glosa mía.....	519
Sextina II	523
Soneto XLVI	525
LIBRO III	526
Epigrama III (<i>En la muerte del serenísimo príncipe don Carlos</i>)	526
Epigrama IV (<i>En la muerte de la R.M. de la reina doña Isabel de Valois</i>).....	527
Soneto XLVII (<i>En la muerte de la serenísima princesa doña Juana</i>)	528
Soneto XLVIII (<i>En la muerte del sr. Cardenal de Sevilla</i> <i>don Gaspar de Zúñiga y Avellaneda</i>)	529
Soneto XLIX. (<i>En la muerte de dña. María Enríquez, hija del</i> <i>señor almirante de Castilla</i>)	530
Soneto L (<i>En la muerte de Luis Salado de Otálora</i>)	531
Octavas (<i>A Luis Salado de Otálora</i>)	532
Soneto LI (<i>A Filena, en la muerte de Baldano</i>).....	533
Elegía II (<i>En la muerte de mi señora la condesa de Miranda,</i> <i>Doña María de Bazán</i>)	534
Elegía III (<i>A la señora condesa de Ribadavia, en la muerte del señor</i> <i>conde de Altamira, su hermano</i>)	543
Elegía IV (<i>A Francisco de Montanos en la muerte de su madre</i>)	549
Soneto LII (<i>Al serenísimo príncipe don Juan de Austria</i>)	559
Soneto LIII (<i>Al excelente duque de Sessa</i>)	560
Soneto LIV (<i>Al nacimiento del serenísimo príncipe don Fernando,</i> <i>señor natural nuestro</i>)	561
Soneto LV (<i>Al obispo de Astorga don Francisco Sarmiento</i>)	562
Epístola III	563
Canción X.....	567
Soneto LVI.....	572

Soneto LVII.....	572
Soneto LVIII.....	573
Soneto LIX.....	574
Canción XI.....	575
Octavas	580
Otras (<i>Elogio de la vida del campo</i>)	587
Otras (<i>Canto Pinciano</i>).....	594
Fábulas mitológicas:	
- Amores y muerte de Adonis.....	603
- La desastrada historia de Céfalos y de Procris.....	620
Soneto (<i>De Francisco de Montanos al autor</i>).....	645
Soneto LX (<i>El auctor en respuesta</i>)	646
Soneto (<i>De Cristóbal de Mendoza al autor</i>)	646
Soneto LXI (<i>El auctor en respuesta</i>)	647
Soneto (<i>Del licenciado Hernán García al autor</i>)	648
Soneto LXII (<i>El auctor en respuesta</i>)	649
Soneto LXIII (<i>El auctor a Hernando de Herrera</i>)	650
Soneto (<i>De Herrera en respuesta</i>)	651
Soneto LXIV (<i>Réplica del auctor</i>)	651
Soneto <i>Contra el excelente Garcilaso, de autor no sabido</i>	652
Soneto LXV (<i>Del auctor en respuesta</i>).....	653
Soneto LXVI <i>El autor al mismo en loor de su obra</i>	654
Soneto LXVII <i>A la muerte del mismo, el autor</i>	655
Soneto LXVIII <i>El autor al licenciado Pedro de Soria</i>	655
Soneto (<i>Del licenciado en respuesta</i>).....	656
Soneto LXIX	657
Tercetos (<i>A Juan de Arfe</i>)	658
Oda	661
Soneto LXX	664
Soneto LXXI	664
Soneto LXXII	665
Soneto LXXIII	666
Soneto LXXIV	666
Soneto LXXV	667
Soneto LXXVI.....	668

Soneto LXXVII.....	668
Soneto (<i>Del licenciado Lope de Molina al autor</i>)	670
Soneto LXXVIII (<i>Respuesta del autor</i>)	671
Soneto (<i>De Juan de Oña al autor</i>).....	671
Soneto LXXIX (<i>Respuesta del autor</i>)	672
Soneto LXXX.....	673
Epístola IV (<i>A Felipe Ortega, su amigo el autor</i>)	674
Canción XII.....	687

INDICE DE PRIMEROS VERSOS²

<i>¿A dó mis ojos volveré, cuitado,</i>	668
<i>A mi noticia ha venido</i>	403
<i>Abrióme Amor con diestra mano el lado</i>	425
<i>Acontece que, en saliendo</i>	391
<i>Agora que me ofrece el dolor mío</i>	472
<i>Al ocio y al deleite contrastando</i>	648
<i>Alabo al cielo, que en mi bien abierto</i>	673
<i>Alma triste, ¿qué buscáis?</i>	364
<i>Alzo los ojos de llorar cansados</i>	471
<i>Aquél cuya virtud tu lengua infama</i>	653
<i>Aquél que en verde edad al fiero Marte</i>	559
<i>Aquí de un grande ingenio consagrada</i>	327
<i>Aquí donde Pisuerga, despojado</i>	484
<i>Aquí, Felipe, donde por camino</i>	674
<i>Aunque el consuelo que pretendo darte</i>	549
<i>Ausencia y temor de olvido</i>	408
<i>¡Ay, nunca vuelva a descubrir el día</i>	460
<i>Bien como el nuevo sol almo y sereno</i>	448
<i>Bien como loba escoge, así escogiste,</i>	492
<i>Brama tal vez el proceloso Egeo</i>	661
<i>Cabellos de oro sobre nieve pura</i>	428
<i>Cansado tengo el monte, el soto, el valle</i>	445
<i>Canten otros la púrpura y la nieve</i>	664
<i>Cayó la rica planta, y en cayendo,</i>	530
<i>Claro y conocido engaño</i>	381
<i>Comienza, Erato, con funesto canto</i>	534
<i>Como a la primera luz del oriente</i>	654
<i>Como niño a quien desecha</i>	392
<i>¿Cómo podré jamás, noche, loarte,</i>	461
<i>Con nuevo estudio, diligencia y arte</i>	544
<i>Con tan igual parecer</i>	407

² Se señalan en negrita los primeros versos de composiciones ajenas.

<i>Con triste tejo ya en lugar de acanto</i>	531
<i>Concede, Amor, te ruego, al rudo canto</i>	486
<i>Cosa ninguna ya me da contento</i>	480
<i>Cual anda Filomena derramando</i>	469
<i>Cual suele en la ribera el río Janto</i>	451
<i>¿Cuál tiempo habrá jamás que no sea breve?.....</i>	339
<i>Cuando Flora la tierra va cubriendo</i>	495
<i>Cuando miro la tierra rica y bella</i>	587
<i>¡Cuánta envidia te tengo, niño tierno,</i>	447
<i>De mi vida el gobierno Amor te ha dado</i>	435
<i>De un ser tan triste Amor tirano y fuerte</i>	519
<i>De vuestro ingenio peregrino dando,</i>	649
<i>Del árbol del señor claro de Delo</i>	573
<i>Del oro más perfeto que se cría</i>	425
<i>Del lloro inútil, del ardiente fuego</i>	349
<i>Del negro y blanco vuestro salir siento,</i>	465
<i>Descubierto se ha un hurto de gran fama</i>	652
<i>Detén tu blanca luz al mundo cara</i>	460
<i>Diez meses nueve veces han pasado</i>	349
<i>Diversidad de males y tormentos</i>	350
<i>Dulce Filis, gentil, blanda, amorosa</i>	465
<i>El gran temor de enojaros</i>	355
<i>El mar y el aire estaban sosegados</i>	467
<i>El rico don, el lazo estrecho, en cuanto</i>	646
<i>En el suprema monte consagrado</i>	671
<i>En medio del deleite que te ofrece</i>	328
<i>En mi contina porfía</i>	417
<i>En polvo aquí se convierte</i>	401
<i>En tanto que tu manada</i>	373
<i>En un famoso río, do se anida</i>	666
<i>Esta fiera gentil que con la frente</i>	443
<i>Este crüel que al mundo habéis dios hecho</i>	580
<i>Filis, el sol, el alabastro y grana</i>	427
<i>Filis, tal vez en esta ausencia larga</i>	478

<i>Forma ,¡oh, Musa!, sin consuelo,</i>	<i>393</i>
<i>Fue más que ninguna otra en la pasada</i>	<i>658</i>
<i>Glorioso señor, cuya gran fama</i>	<i>560</i>
<i>Goza de inmortal paz, alma dichosa</i>	<i>532</i>
<i>Hombre mortal, ¿Qué busca? ¿Qué pretendes?</i>	<i>529</i>
<i>Hoy de trofeo, príncipe y victoria</i>	<i>561</i>
<i>Hoy goza, España mía, la inhumana</i>	<i>527</i>
<i>Injusto y fiero Amor, que siembra y planta</i>	<i>647</i>
<i>Jamás se vio de Amor pecho herido</i>	<i>454</i>
<i>La envidia, que corrige a cuanto mira</i>	<i>562</i>
<i>La mi mansa cordera, que solía</i>	<i>572</i>
<i>La tempestad del mar, que airado suena</i>	<i>335</i>
<i>Libre del mal que el ocio infame cría</i>	<i>351</i>
<i>Lloro mi mal y canto tu belleza</i>	<i>424</i>
<i>Los amores, la muerte, en suma breve,</i>	<i>603</i>
<i>Madre de Amor gentil, que cuando el día</i>	<i>434</i>
<i>Mientras el mundo se apareja a darte</i>	<i>528</i>
<i>Mil veces por tener, dulce guerrera,</i>	<i>442</i>
<i>Montano y Melibeo, dos pastores</i>	<i>500</i>
<i>Mueve tanto al que se siente</i>	<i>391</i>
<i>Murió el divino Garcilaso, y junto,</i>	<i>655</i>
<i>Ni cuando la agradable diosa bella</i>	<i>478</i>
<i>No me quejo yo de Amor</i>	<i>380</i>
<i>No quiso quien olvidó</i>	<i>401</i>
<i>Nortes del cielo, si abrasar se siente</i>	<i>449</i>
<i>No será parte ya la envidia fiera</i>	<i>466</i>
<i>Nuevo furor, Apolo, con tu aliento</i>	<i>620</i>
<i>Obra tan alta por la cual recibe</i>	<i>657</i>
<i>¡Oh, celos, de amadores duro freno</i>	<i>491</i>

<i>¡Oh, contento!, ¿dónde estás?</i>	405
<i>¡Oh, de Envidia y de Amor hijo malino,</i>	493
<i>¡Oh, de mi alma bien segunda parte,</i>	655
<i>¡Oh, dulce sueño! ¡Dulce acertamiento!</i>	446
<i>¡Oh, hembra más terrible</i>	567
<i>¡Oh, venturoso yo, y bien tres veces</i>	525
<i>Orilla de una fuente está Montano</i>	572
<i>Oscuro y ciego viento, triste lloro</i>	666
<i>Oye del cielo un grito alto y sonoro</i>	687
 <i>Pastor dichoso, que del vulgo necio</i>	575
<i>Pasaré mis tristes días</i>	371
<i>Pincia, dichosa villa, a quien ha sido</i>	594
<i>Ponme en la parte do el calor ardiente</i>	468
<i>Por la gana que mostráis</i>	352
<i>Por los cuitados pasos de mi gloria</i>	484
<i>¿Por qué la nieve y colorada rosa</i>	533
<i>Por ti, Filis hermosa,</i>	456
<i>Preciarte puedes ya, ¡oh, envidiosa</i>	526
<i>Preso y herido del mortal veneno</i>	469
 <i>¡Qué consuelo tan grande que es miraros!</i>	455
<i>Quien ver quiere el poder de Amor entero</i>	426
 <i>Ruego al Amor, ¡oh, Filis!, si algún día</i>	469
 <i>Sale la aurora colorada y blanca</i>	667
<i>Salen como del sol haciendo el día</i>	665
<i>Santa y amiga noche, que en tu olvido</i>	444
<i>Si de la bella y dulce lumbre mía</i>	651
<i>Si de nuestra amistad el celo santo</i>	645
<i>Si del alma que Amor divide y parte</i>	656
<i>Si en perfecta amistad se permitiera</i>	563
<i>Si mi Pisuerga, que a mi llanto enfrena</i>	671
<i>Si vieras cual yo vi, ¡suerte dichosa!,</i>	429
<i>Si yo me declarase</i>	429
<i>Sola la viva luz que ausente adoro</i>	651

<i>Solo me voy, pensoso y sin consuelo</i>	475
<i>Sombra fresca, agua clara, verde asiento</i>	494
 <i>Tan rendida a su ley el alma tiene</i>	450
<i>Tan terrible mal recibo</i>	383
<i>Tiende, lector, tu vista venturosa</i>	573
<i>Tú que de estar te precias apartada</i>	344
<i>Tú que con largo estudio peregrino</i>	308
 <i>Un sagrado pastor de Pincia suena</i>	669
<i>Un tiempo de consuelo mi esperanza</i>	480
 <i>Varón ilustre, en cuya gloria tanta</i>	646
<i>Varón ilustre, en quien resplandeciendo</i>	650
<i>Velo tanto no fue ciervo en el curso</i>	523
<i>Vencido del dolor contino, en cuanto</i>	433
<i>Vivid, que si haréis versos divinos</i>	307
<i>Vos, señor, que del árbol coronado</i>	672
 <i>Ya de mis quietos días el sereno</i>	664
<i>Ya desmaya el corazón</i>	385
<i>Ya por el viejo Atlante las postreras</i>	668
<i>Ya tal, señora, me siento</i>	360
<i>Ya, triste corazón, llegó el gozoso</i>	449
<i>Yo quisiera, señora, aquí enviarte</i>	436
<i>Yo sé que, como Ícaro atrevido</i>	325

I. RESUMEN

LAS OBRAS DE JERÓNIMO DE LOMAS CANTORAL: ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA

Dentro del rico panorama poético de la segunda mitad del siglo XVI español, existe una larga serie de autores cuya obra es poco conocida. En muchos casos, el testimonio de su producción poética es muy escaso; en otros, la diferencia de calidad ha sido la causante de que se les preste menos atención, englobándolos dentro de la clasificación de “poetas menores”. Sin embargo, el acercamiento detenido a este conjunto de versos puede aportarnos valiosos conocimientos en la comprensión del fenómeno poético en un siglo en el que la poesía – a pesar de lo que Lomas dice en su prólogo – tenía una posición de privilegio y estima. En algunos casos podemos encontrar también grandes aciertos poéticos que habían pasado desapercibidos, y quizá esta línea de investigación nos depare aún el descubrimiento de algún manuscrito de poetas menores que haya que incluir en las primeras filas de la literatura.

Con esta idea de fondo, y orientada por el profesor Antonio Prieto, abordé el estudio y la edición de la obra de Jerónimo de Lomas Cantoral.

El poeta vallisoletano tiene el interés de ser uno de los pocos que publica su obra en vida, por lo que los criterios de ordenación de sus composiciones son los que el propio autor dispuso, de acuerdo a su planteamiento y a los cánones poéticos de la época. Además de unas cuantas composiciones sueltas, no he podido encontrar más rastro de la actividad poética de Lomas que el que nos ofrece en sus *Obras*, aunque es muy posible que diera más frutos que, como los de muchos de sus compañeros de generación, desconocemos.

El primer objetivo de mi trabajo fue, por tanto, realizar una edición de los poemas de Lomas, basándome en la *editio princeps* de 1578, después de haber comprobado, tras la consulta de varios ejemplares guardados en distintas bibliotecas, que no había ningún indicio que nos llevara a pensar en la existencia de otras ediciones o versiones.

En 1980 el profesor Lorenzo Rubio había realizado ya una edición, publicada por la Diputación de Valladolid. Tiene el indudable mérito de darnos a conocer a Lomas y permitirnos su lectura en edición moderna. Mi línea de trabajo se dirigió, en primer lugar, a realizar un cotejo entre las dos ediciones existentes,

subsana olvidos o errores que pudiesen hacernos pensar en equivocaciones métricas del poeta y aclarar las referencias y el sentido de los versos donde fuese necesario.

El segundo objetivo, planteado de manera general, era situar a Lomas dentro de la poesía de su tiempo, estableciendo sus relaciones, por una parte, con los poetas coetáneos, y por otra con los movimientos y tendencias poéticas y culturales de su época.

Para ello era imprescindible seguir dos líneas de trabajo: la lectura detenida de la poesía de Lomas y la comparación con algunos de los autores con los que más se relaciona: sobre todo, con Boscán y Garcilaso.

Este trabajo de investigación descriptiva comenzó con la recopilación bibliográfica, en primer lugar, de los trabajos dedicados a Lomas. No son muchas las páginas dedicadas exclusivamente al poeta pinciano, pero los existentes me han servido de base en el análisis de la obra.³ También he procurado establecer la presencia de Lomas en antologías e historias de la literatura. Frecuentemente aparece citado o brevemente antologado, Otros autores han dedicado a Lomas estudios sobre algún aspecto parcial de su obra, en comparación con autores coetáneos. Han sido también un interesante punto de partida en el estudio de diversos aspectos del poeta.

Por último, ha sido imprescindible la lectura de obras de referencia sobre los distintos aspectos de la obra de Lomas: poesía petrarquista, tradicional, amor cortés...así como la lectura de las ediciones modernas de los poetas de la primera y segunda mitad del siglo XVI. Estas lecturas me han servido como modelo, tanto a la hora de plantear la edición de Lomas, como en el estudio de las distintas facetas de su obra.

Dentro del amplio campo de estudio que ofrece una obra poética de esta época, seleccioné algunos aspectos que me parecían relevantes y que han definido los capítulos de esta tesis. En primer lugar, un acercamiento a la vida y circunstancias históricas del poeta; después, una serie de temas que considero fundamentales en la poesía de la época: el tratamiento de la mitología, la utilización del mundo pastoril como medio de expresión poética y, sobre todo, los

³ Principalmente, los trabajos de Alonso Cortés, Segura Covarsi, Fucilla, Prieto, Rubio González y Díez Fernández.

mecanismos de imitación utilizados. Además, otro campo de estudio que nos ofrece Lomas es el de la ordenación de su poesía. Desde estas vías de estudio he procurado ahondar en la obra de Lomas Cantoral.

Para acercarnos al conocimiento de cualquier autor me parece fundamental situarlo en su época y circunstancias vitales. Si bien todo ello no es determinante en su calidad poética, sí puede ayudarnos a entender y valorar con mayor rigor su producción. Por eso el capítulo III está dedicado a la investigación sobre la vida y el entorno de Lomas. He procurado reunir y sistematizar los datos ofrecidos por investigadores anteriores, y profundizar en la investigación de archivos. Aunque he conseguido encontrar algunos datos esclarecedores, no he podido avanzar mucho en el conocimiento sobre la vida de Lomas, sobre todo en cuanto a su principal ocupación, que todavía desconocemos.

Tomando como punto de partida su propia obra, he procurado situarlo dentro del entramado social que revelan sus composiciones dirigidas a nobles o a amigos. A juzgar por la elección de los destinatarios, debió de estar cercano, a través de la casa de Zúñiga, a varias casas nobiliarias, desde una relación que suponemos laboral, como sucedía en el caso de otros poetas de su escuela, de los que tenemos más datos.

En cuanto a sus relaciones de amistad, Lomas se perfila como el eje de la escuela o grupo poético de Valladolid, del que ya habla Antonio Prieto, y que merece un estudio e investigación más detallado. La vida cotidiana y la afición poética unen a una serie de personajes procedentes de distintos ámbitos profesionales, en torno, sobre todo, a la amistad. Comparten también aficiones y admiraciones comunes a distintos personajes de la vida social y artística. Pero lo que los define como escuela es su valoración de la poesía y la forma de entenderla, que nos ayuda a perfilar las líneas del petrarquismo en esta segunda mitad de siglo XVI.

El capítulo IV estudia los preliminares de la obra. Además de los datos históricos que nos aportan los documentos preceptivos en una edición de la época, el prólogo es una exposición de las ideas teóricas de Lomas sobre la poesía. En él expone, en primer lugar, su aprecio por la poesía como la primera entre las artes, la que realmente hace que el hombre sea civilizado. Después habla sobre la imitación de los antiguos, dándonos esclarecedoras claves para el entendimiento de su obra.

Estas líneas teóricas, junto con otras apreciaciones entresacadas de distintos poemas, nos permiten configurar de una manera bastante aproximada el pensamiento teórico que sustenta la obra de Lomas.

En el capítulo V, siguiendo las ideas de Prieto y Díez, intento realizar una lectura de la obra de Lomas como un cancionero petrarquista. Fiel a Petrarca y a Boscán, y siguiendo, a veces muy de cerca, a su admirado Garcilaso, el vallisoletano nos cuenta su historia amorosa, de manera secuencial, y atendiendo al sentido de variedad, en las composiciones y en los temas. Aunque en muchas ocasiones se ha tildado de “libresca” esta historia amorosa, la realidad de una amada de carne y hueso tras el nombre de Filis que el poeta utiliza, los datos poéticos y las referencias circunstanciales sí nos permiten creer en la existencia de un amor real, aunque su expresión no tenga la vitalidad poética que alcanza en otros autores.

El capítulo VI está dedicado al análisis de las referencias mitológicas. La utilización de los mitos que realiza Lomas es muy diversa: desde la simple referencia tópica hasta una aproximación a la fusión mítica, la forma más intensa de incorporar el sentido del mito a la propia obra. He intentado también distinguir sus fuentes de influencia mitológica, en un momento en el que las vías de conocimiento de los motivos mitológicos eran muy diversas: desde tratados mitográficos, pasando por la principal influencia de la obra de poetas como Ovidio, hasta la transmisión a través de poetas coetáneos.

Dentro de este capítulo supone un análisis aparte el estudio de las dos fábulas mitológicas que incluye en su obra, en las que la mitología se convierte en el tema central. La elección de temas, uno de ellos no muy tratado, y el entendimiento del mundo mitológico al narrar las historias las convierten en dos composiciones de gran interés, que han sido apreciadas positivamente por la crítica.

El capítulo VII analiza las composiciones de carácter pastoril de Lomas, entre las que se incluyen dos églogas. Recogiendo los tópicos más habituales del género, Lomas encuentra en el disfraz pastoril una manera más fácil de incluir la anécdota de su historia amorosa, que en los demás casos está muy oculta entre las convenciones del lenguaje petrarquista. La expresión de sentimientos se percibe más cercana, tanto en lo que se refiere a su propia persona, bajo el

disfraz del pastor Melibeo, como cuando presta su voz a otro amigo-pastor, a través del cual expresa con más vehemencia sus ideas sobre el amor.

En el capítulo VIII he intentado acercarme, a través de Lomas, a uno de los recursos fundamentales de la poesía del XVI: la *imitatio*. Este principio compositivo, que está presente en todos los autores de la época, no puede abordarse desde una sola perspectiva. Las formas de imitar, y la materia imitada, son múltiples. También lo son las intenciones del autor al buscar un modelo de imitación, y los logros obtenidos. Cuando se ha hablado de imitación en Lomas, los autores se han limitado a señalar poemas imitados por Lomas, incluyendo entre ellos desde traducciones literales hasta poemas de los que se ha tomado una figura o un verso. Al analizar los poemas junto a aquellos que han sido señalados como modelo se pueden apreciar las diferentes formas de abordar la imitación. Teniendo en cuenta los poetas imitados, y el grado de utilización y transformación de su obra, podemos llegar a conocer aproximadamente la finalidad del autor al escoger este recurso.

El capítulo X se dedica a la descripción física de la edición, con una relación de los ejemplares conocidos, y los catálogos y repertorios bibliográficos que se ocupan de ella. En el XI se fijan los criterios de edición, teniendo en cuenta, como ya he mencionado los criterios de algunos de los editores modernos de poesía del XVI. El último capítulo recoge las conclusiones del trabajo.

Este acercamiento a la obra de Lomas Cantoral me ha permitido perfilar la figura del poeta no como la de un simple imitador, sino como la de un escritor que entendió perfectamente, desde la admiración, la nueva poesía introducida por Boscán y Garcilaso. Y al mismo tiempo entendió su proceso de maduración a lo largo del siglo XVI. De esta manera, los elementos petrarquistas que ya habían sido asimilados empezaban a evolucionar hacia nuevos presupuestos. Incluyó muchos de ellos en su obra; en otros casos, prefirió estar más cercano a la tradición. Con una clara visión de la labor poética, conoció sus limitaciones a la hora de imitar a clásicos griegos y latinos, valoró la *imitatio* como principio poético digno de elogio, y también intentó la novedad, inevitable en cualquier proceso poético.

Su historia amorosa, que muchos autores han calificado de “literaria”, con una lectura profunda adquiere en algunos versos bastante intensidad. Aunque es cierto que, en general, no nos transmite la misma viveza que podemos encontrar

en otros poetas de la época. No obstante, su obra no desmerece en nada a la de otros poetas que situamos inmediatamente detrás de nuestros grandes escritores del XVI.

Pienso que los objetivos planteados en principio, sobre todo en relación a la realización de una edición abierta, que relacionara los versos de Lomas con los diversos movimientos del segundo Renacimiento, se han cumplido con bastante amplitud. Pero es cierto que una nueva visión plantea retos para tender aún más la mirada, por lo que el final, como sucede en muchos estudios, se convierte en un nuevo principio.

II. SUMMARY

The Works of Jerónimo de Lomas Cantoral Study and Critical Edition

Within the rich poetic scenery of the second half of the Spanish 16th Century, there is a large series of authors whose work remains hardly known. In many cases, the testimony of their poetic output is very limited; in others the difference in quality has been the cause of their being more or less ignored and thus, included into the classification of "minor poets". Nevertheless, looking closely into the collection of their verses can provide us with valuable knowledge in the comprehension of their poetic phenomenon, in a century in which poetry, in spite of what Lomas states in his prologue, had a position of privilege and esteem. In some cases we can also come across great and skillful poetic works that went unnoticed. This line of investigation is likely to provide us with the discovery of some manuscripts of minor poets which would have to be included in first rank literature.

Using this idea as background and guided by Professor Antonio Prieto, I committed myself to the study and edition of the work of Jerónimo de Lomas Cantoral.

Born in Valladolid, this poet has the special interest of being one of the few authors to publish his work during his lifetime. Hence, the arrangement criteria of his compositions are the ones the author himself decided, in accordance with his plan and the poetic canons which existed at that time. Apart from some loose compositions, I have been unable to find any more traces of Lomas' poetic activity other than the one he offers in his Obras, although it is very likely that he produced many more works which, like those of many of his colleagues, remain unknown to us.

The main objective of my project was, therefore, to make an edition of Lomas' poems, taking as a base the *editio princeps* of 1578. After having consulted several copies kept in different libraries I verified that there was no sign which could lead us to think of the existence of other editions or versions.

The Provincial Council of Valladolid published the edition made by Professor Lorenzo Rubio in 1980, which has the unquestionable merit of making Lomas known and enabling us to read him in a modern edition. My line of work was directed, in the first place, to making a comparison between the two existing editions, mainly to correct the mistakes or omissions the poet could have made, which could lead us to think of erroneous metrics and also to clarify the references and the sense of the verses where necessary.

The second objective, planned in a general way, was to situate Lomas within the poetry of his time, establishing his relations, on the one hand with the contemporary poets and on the other hand, with the poetic and cultural movements and tendencies of his time.

To achieve this, it was essential to follow two lines of work: the thorough reading of Lomas' poetry and its comparison with some of the authors he is related to, especially Boscán and Garcilaso.

This work of descriptive investigation started with the bibliographic compilation of works dedicated to Lomas. There are few pages dedicated exclusively to the poet from Valladolid, but the existing ones have served me as

the basis for the analysis of his work⁴. Another one of my aims has been to establish the presence of Lomas in anthologies and histories of literature as he frequently appears quoted or in anthologies. Other authors have dedicated Lomas studies about some partial aspect of his work comparing it with that of contemporary authors.

They have also been an interesting starting point in the study of the different aspects of the poet's work.

Finally, the reading of reference works on different aspects of Lomas' work, has played an important role in my project: Petrarch's poetry, traditional, courtly love..... as well as the reading of modern editions of the poets of the first and second halves of the 16th Century. These readings have served me as a model when considering Lomas' edition as well as in the study of the different aspects of his work.

Within the extensive area of research which a poetic work of this period offers, I selected certain aspects which seemed outstanding to me and which have defined the chapters of this thesis. In the first place, an approach to the life and historic circumstances of the poet; secondly, a series of topics which I consider basic in the poetry of that age; the handling of mythology, the use of the pastoral world as a means of poetic expression and, above all, the imitation devices used. Besides, another area of academic work offered by Lomas is the organization of his poetry. Following these paths of study, I have tried to delve deep into the work of Lomas Cantoral.

To acquire the necessary knowledge about any author I consider it fundamental to locate him in the period in which he lived and the circumstances which surrounded him. Although all this is not determining with respect to his poetic quality, it can help us to understand and appreciate his own production with greater rigour. This is why the third chapter is dedicated to looking into the life and

⁴ Especially, the works of Alonso Cortés, Segura Covarsi, Fucilla, Prieto, Rubio González and Díez Fernández

environment of Lomas. I have tried to bring together and systematize the information offered by previous researchers, and deepen into the investigation of files. Although I have succeeded in finding some clarifying data, I have not been able to make much progress in the discovery of new facts about Lomas' life, especially as far as his main occupation is concerned, which we actually ignore to date.

Taking his own work as a starting point, I have tried to situate him within the social network revealed by his compositions, directed to nobles or friends. Judging according to the people he addressed in his writings, he must have been close to several noble houses, through the house of the Zúñiga family. We suppose this was an employment relationship, as happened with some other poets of his school, of whom we have more information.

With regards to his relations with his friends, Lomas begins to stand out as the axis of the school or group of poets in Valladolid. Antonio Prieto has already mentioned this fact, which certainly deserves more detailed study and investigation. Daily life and poetic inclination bring together a series of personalities proceeding from different professional fields but, above all, around friendship. They share hobbies as well as a common admiration for different personalities of the social and artistic life. But what really defines them as a school is their valuation of poetry and the way they understand it. That helps us to determine the lines of Petrarchism in the second half of the 16th Century.

Chapter IV studies the preliminaries of the work. In addition to the historical data the prescriptive documents provide us with an edition of the period, the prologue is an exposition of the theoretical ideas of Lomas on poetry. In it he exposes, in the first place, his appreciation for poetry as the first among the fine arts, the one which really makes a man a civilized person. Then he speaks about the imitation of the ancient poets, giving us clear hints for the understanding of his work.

These theoretical lines, together with other appreciations drawn out from different poems, allow us to configure the theoretical thought that supports the work of Lomas in a very approximate way.

In Chapter V, following the ideas of Prieto and Díez, I intend to read Lomas' work as if it were a Petrarchist collection of verse. Faithful to Petrarca and Boscán and following, sometimes very closely, his admired Garcilaso, the poet from Valladolid tells us his love story in a sequential way and taking into consideration the sense of variety, in the composition as well as in the topics. Although on many occasions this love story has been labeled as "bookish", the existence of a flesh-and-blood lover, called *Filis* by the poet, the poetic issues and the circumstantial references, allow us to believe in the existence of a real love. However, his expression may not contain the poetic vitality that other authors attain.

Chapter VI is dedicated to the analysis of the mythological references. The use of the myths Lomas makes is highly diverse: from the simple topical reference to an approximation to the mythic fusion, the most intense way to incorporate the sense of the myth to the work itself. I have also tried to distinguish his sources of mythological influence, at a time in which the channels of knowledge of mythological motives were widely varied: from mythological treatises, going through the main influence of the work of poets such as Ovidio, through the transmission of the poets of his period.

In this chapter, the study of the two mythological fables he included in his work where mythology becomes the central theme, requires a separate analysis. The choice of subjects, one of which is not often dealt with and the understanding of the mythological world when telling the stories, turn them into two compositions of great interest, which have been positively appreciated by the critics.

Chapter VII analyses his pastoral compositions, where two eclogues are included. Gathering together the most habitual topics of the genre, Lomas finds in the pastoral costume an easier way to include the anecdote in his love story. In the remaining cases, it is deeply hidden in the conventions of the Petrarchist language. The expression of feelings is perceived much more closely when he

himself is concerned, disguised as Melibeo, the pastor, than when he lends his voice to another pastor-friend, through whom he expresses his ideas about love more passionately.

In Chapter VIII, I have tried to approach, through Lomas, one of the basic resources of the poetry of the XVIth Century: la *imitatio*. This compositional principle which is present in all the authors of the period, cannot be dealt with from a single perspective. The ways to imitate and the matter imitated, are numerous. So are the intentions of the author when looking for a model to imitate, and the achievement obtained. When imitation has been mentioned in Lomas, the authors have limited themselves to pointing out poems imitated by Lomas, including among them from literal translations to poems where a figure or a verse has been taken. When analyzing the poems together with those which have been pointed out as a model, we can appreciate the different forms of dealing with the imitation. Bearing in mind the poets imitated and the degree of use and transformation of their work, we can get to know approximately the finality of the author when choosing this resource.

Chapter X is dedicated to the physical description of the edition, with a list of the copies known, and the catalogues and bibliographic repertory which deal with it. In Chapter XI the criteria of the edition are fixed, bearing in mind, as I have already mentioned, the criteria of some of the modern editors of the XVIth Century poetry. The last chapter sums up the conclusions of the work.

This approach to the work of Lomas Cantoral has allowed me to define the figure of the poet, not as a simple imitator but as a writer who understood perfectly, from the perspective of his admiration, the new poetry introduced by Boscán and Garcilaso. And at the same time, he also understood its process of maturity throughout the XVIth Century. Thus, the Petrarchist elements which had already been assimilated, started to evolve towards new premises. He included many of them in his work; in other cases, he preferred to be closer to tradition. With a clear vision of the poetic work, he was conscious of his limitations at the moment of imitating Greek and Latin classics. He valued la *imitatio* as a

praiseworthy poetic principle and he also tried novelty, inevitable in any poetic process.

His love story, which many authors have described as “literary”, acquires, with a thorough reading, a fair amount of intensity in some verses. However, it is true that, in general, he does not transmit the same liveliness we can find in other poets of the time. In spite of this, his work is not unworthy in any way compared to the work of other poets we place immediately behind our great writers of the 16th Century .

I feel that the objectives stated in principle, especially in relation to the realization of an open edition which would associate Lomas’ verses with the different movements of the second Renaissance, have been achieved to a great extent. But it is also true that a new vision raises challenges which expand our view even further. Therefore, in the end, as it usually occurs with many studies, it turns out into a new beginning.

III. JERÓNIMO DE LOMAS CANTORAL: LA DORADA MEDIANÍA⁵

III.1. DATOS BIOGRÁFICOS

Valladolid en el siglo XVI era una ciudad próspera y hermosa, cosmopolita y culta, pero que permitía aún llevar una vida tranquila sin el agobio de las grandes urbes. En ella pasó la mayor parte de su vida Jerónimo de Lomas Cantoral, poeta garcilasista cuya vida (y quizá también su obra) nos recuerda más al Boscán burgués, familiar y de vida tranquila, al que nuestro poeta imita y glosa, pero que nunca menciona.

Jerónimo de Lomas procedía de una familia de hidalgos montañeses⁶ que habitaban en Cantoral, en el Valle de la Guzpeña. Fue su tatarabuelo Pedro Gómez de Cantoral, que se casó con Juana de Valbrezoso y del Dosal. Su casa familiar destacaba por sus condiciones entre las demás del pueblo, e incluso del valle de La Guzpeña, que pertenecía a los condes de Siruela. Coinciden en su descripción, así como en la de las armas de la familia, la mayoría de los vecinos

⁵ Son escasos los datos que encontramos sobre Lomas. Nicolás Antonio se limita a señalar su origen, vallisoletano, y su fama durante su época. Más tarde, Masdeu en su antología (1886) repite los datos anteriores, sin añadir ninguno más.

Son también muy escuetas las notas sobre Lomas de Sangrador Vitores y Ortega y Rubió en sus historias de Valladolid (1854 y 1881, respectivamente), y tampoco sirven de aportación las de Casimiro González García-Valladolid en sus *Datos para la historia biográfica de la m.n.m.l.h. y excma. ciudad de Valladolid* (1893), que remite a Sangrador y a Ortega.

Pérez Pastor, en el tercer tomo de su *Bibliografía Madrileña* (1891), reproduce fragmentos de una carta de poder que Jerónimo concede a su hermano, Francisco de Silva, con el fin de que solicite en la corte privilegio para su libro de poesía.

Es Narciso Alonso Cortés quien nos proporciona la mayoría de los datos que nos permiten acercarnos a la vida de Lomas. En sus *Noticias de una corte literaria*, que se publicó a partir de 1903 en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, y como libro en 1906. Años más tarde, en su estudio sobre *Hernando de Acuña* (1913), A. Cortés advierte que encuentra más datos sobre un hermano de Lomas, Mateo, que sobre el poeta. Pero es en el artículo de la RFE de 1919 donde nos proporciona los principales datos, y donde cita la mayoría de los documentos conocidos hasta ahora.

Segura Covarsi, que escribe sobre Lomas en 1952, y Rubio González, en su edición de 1981, utilizan el artículo de Cortés para reconstruir la vida del poeta.

⁶ Todos los datos sobre la ascendencia de Lomas proceden la probanza de hidalguía que solicita en 1571 (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid – en adelante, A.R.C.V. - Pleitos de Hidalguía. Villegas, *ad perpetuam rei memoriam*. Env. 30, leg. 1426-2)

que fueron testigos en la probanza de hidalguía que Lomas solicita en 1571. Toribio López, uno de los más ancianos, pechero y vecino de Cantoral, dice de ella que

“hera y es una torre alta i grande, ancha, de cal y canto, e con el tiempo está maltratada e derribada, e caída por alto della muchos pedazos; que se acuerda este testigo en su tiempo estar la dicha torre más bien tratada que agora está, y dentro della estaban uno o dos escudos de harmas colgadas de dentro de la dicha casa e torre, e abían también en ella lanzas y espadas y otras harmas que los señores de la dicha casa, que heran el agüelo e bisagüelo deste que litiga e sus pasados, tenían e habían dexado allí. Fue preguntado este testigo que qué escudos de harmas heran los que estaban en la dicha casa e torre. Dixo que heran unos escudos grandes, y en ellos esculpidas e pintadas unas harmas, que las dichas harmas hera, a lo que a este testigo le paresçe e se acuerda, un castillo en la una parte y en las otras partes del dicho escudo un juego de axedrez e una manopla con una lança incada en un calderón, y una águila e una flor de lis ençima de la caveza de la dicha águila. Fue preguntado a este testigo si en la dicha casa e torre había escudos de harmas o los ay. Dixo que se acuerda que solía aber y estar en lo alto de la dicha torre dos escudos de harmas en dos piedras grandes, que heran las mesmas harmas que tiene dicho, e con el tiempo e antigüedad de la dicha torre se han caído.”.

Alonso Díez, hidalgo y también vecino de Cantoral, añade:

"tenía también la dicha casa e torre unas puertas barreadas de yerro y sus troneras, e dentro harmas colgadas y escudos e pabeses grandes antiguos, y en ellos pintadas las harmas de los deszendientes de la dicha casa, que son las que dicho tiene que estaban en las dichas piedras que se han caído de la dicha casa e torre”.

Pedro Gómez fue el padre de Gómez de Cantoral, casado con María Alonso de Palenque. Bartolomé Bravo, pechero vecino de Cervera, menciona a Diego de Cantoral, hermano de Gómez, que vivió casado en Carrión.

Juan Gómez de Cantoral, hijo de Gómez, era el abuelo de Jerónimo. Se casó con Juana Ruiz de Lomas, y fueron los padres de Pedro de Lomas. Muchos

de los testigos mencionan a Pedro Gómez de Cantoral, hermano de Juan, que vivió en Aguilar de Campoo, donde tuvo descendencia.

Cuando Pedro de Lomas tenía aproximadamente catorce años, cuenta García Vélez, un hidalgo vecino de Cervera, refiriéndose a Juan Gómez, que "*oyó decir, e fue público e notorio, que se abía salido de aquella tierra e del dicho lugar de Cantoral e llebado consigo al dicho Pedro de Lomas, su hijo, padre deste que litiga, por diferencias e bandos e muertes de hombres que tenía en aquella tierra en aquel tiempo con otros hidalgos de aquella montaña.*" Alonso García, pechero de Rabanal de los Caballeros, precisa que el conflicto tuvo lugar en Valdeargales; Alonso Díez afirma que estuvieron implicados los condes de Siruela; y Francisco Gómez, cura capellán en Cervera, recuerda que también los antepasados de los Cantorales tuvieron bandos con los condes.

Ante el recrudecimiento de problemas que, al parecer, venían de antiguo, Juan Gómez decide abandonar Cantoral con su familia, y dirigirse a Valladolid. Allí se instala, en unas casas de la Plazuela Vieja. Agapito y Revilla sitúa esta "Plazuela Vieja" en el tramo desde la calle Torrecilla hasta la calle de las Angustias, y señala que en esta zona era frecuente que hubiese "prenderías", algo parecido a "casas de empeño". También señala que desde el siglo XV y también en el XVI se situaron allí las casas de cambio, antecedentes de los bancos.⁷

Pedro, posiblemente su hijo mayor, siguió viviendo allí tras la muerte de su padre, y recibió visitas de sus antiguos paisanos, a los que acogía y agasajaba. Así lo cuentan varios de los testigos, que fueron sus huéspedes y conocieron a su primera mujer, María de Aguilar, y a los hijos de este primer matrimonio. Son los testigos vecinos de Valladolid los que hablan de la segunda mujer, Antonia de Cosgaya, la madre de Jerónimo de Lomas.

Parece ser que Pedro no regresó a su tierra, a pesar de que tenía en el pueblo bienes raíces - prados y tierras - heredados de sus antepasados. Tampoco estuvo allí Jerónimo, hasta que fue para hablar con sus testigos en la probanza de hidalguía, que lo reconocieron como descendiente de los Cantorales, incluso por el parecido, como declara Antonio González de Rueda, clérigo de Cervera:

⁷ Agapito y Revilla: *Las calles de Valladolid. Nomenclátor Histórico*. Valladolid, Casa Martín, 1937 (p.p. 28 y 29).

“E así el dicho Gerónimo de Lomas Cantoral en la filosofía, rostro e manera parece bien a su padre, agüelo e bisagüelo”.

Pedro de Lomas⁸ se dedicó al oficio de entallador. En estos años comenzaba el auge de la pintura y la escultura en Valladolid, y este tipo de trabajo se organizaba en talleres muy estructurados, basados en la organización gremial. Siguiendo el sistema de trabajo del Renacimiento, el maestro escultor diseñaba las obras y realizaba las partes más importantes, mientras que los miembros de su taller realizaban el resto del trabajo.⁹ Hay que recordar que en esta época se encuentran en Valladolid escultores tan importantes como Berruguete o Juan de Juni.

De su primer matrimonio con María de Aguilar Pedro tuvo tres hijos: Pedro, Mateo y Juan, de los que no se ha encontrado partida de nacimiento. De su segundo matrimonio, con Juana de Cosgaya, nacieron Juliana, Rodrigo, Gaspar, Jerónimo, Francisco de Silva y Ana.¹⁰

No he encontrado en los archivos ninguna partida de bautismo que nos permita fijar la fecha de nacimiento de Lomas. Rubio González da el año de 1540 como posible fecha de nacimiento de Lomas, que en un documento de 1591 decía ser de edad de cuarenta y ocho años más o menos. Supone el investigador, siguiendo a Alonso Cortés, que Jerónimo de Lomas se quitaba algunos años, según era, al parecer, frecuente. En un documento de 1586, declara que tiene 45 años¹¹. En todo caso, entre 1540 y 1543 se podría fijar su nacimiento.

La familia vive aún en las casas de la Plazuela Vieja. Llamen la atención los datos que ofrece Bennasar¹², sacados del censo de población de 1561. En él

⁸ Así aparece en las "Menudencias biográfico-artísticas" que publica Martí y Manso en el Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones en 1904. Reproduce allí la partida de bautismo de su hija Ana, en la parroquia de La Antigua.

⁹ Parrado del Olmo, Jesús María: "La escultura y la pintura en el Renacimiento" en *Valladolid, corazón del mundo hispánico. S. XVI*. Valladolid, Ateneo, 1981

¹⁰ Archivo del Obispado de Valladolid. *Libro de los baptizados en La Antigua desde 14 de julio de 1530 años asta 11 de junio de 1583 años*. Partidas de bautismo de Juliana (Año de 1534, sin fol.), Rodrigo (Año de 1536 fol. 27 r.) y Ana (Año de 1544 fol. 33 r.). Alonso Cortés, que no da noticia de Juliana, señala que Rodrigo y Ana no aparecen en documentos posteriores, por lo que debieron de morir muy pronto. Lo mismo sucede con Juliana.

¹¹ Archivo General de Simancas (en adelante, A.G.S.), CME, 233, 40

¹² Bennassar, Bartolomé: "Valladolid en el reinado de Felipe II" en *Valladolid, corazón del mundo hispánico. Siglo XVI*. Valladolid, Ateneo, 1981.

se identifica el tipo de población que tiene cada barrio, y señala Bennasar que la Plazuela Vieja estaba poblada únicamente por pobres.

De los hijos del primer matrimonio de Pedro de Lomas, el mayor, Pedro, hereda el oficio de entallador de su padre y se queda en Valladolid. Mateo y Juan deciden ir en busca de fortuna a las Indias. Allí se encuentran todavía cuando su padre hace testamento, en 1550¹³. Nombra por testamentarios a su mujer, Antonia de Cosgaya, a su hijo Mateo y a Andrés de Jerez.

Entre 1550 y 1554 debió de morir Pedro de Lomas, ya que en 1554 encontramos un documento de acuerdo entre Pedro de Lomas, como representante de él mismo y de sus hermanos Mateo y Juan, y Antonia de Cosgaya y sus hijos¹⁴. El hijo mayor, Pedro, se constituye en curador de sus hermanos Mateo y Juan (no Jerónimo, como creía Alonso Cortés, y con él Rubio González), que estaban “ausentes de estos reinos”, posiblemente aún en las Indias. Pedro le debe a Antonia, la segunda mujer de su padre, veinticuatro mil maravedíes de la partición de bienes, y al no poder pagarlos le arrienda a Antonia su parte de bienes raíces: las casas y bodega de la Plazuela Vieja, y la mitad de la viña situada en la cuesta de la "marroquesa", con el permiso para subarrendar esos bienes. El arrendamiento se establece por cuatro años, pero Antonia de Cosgaya podrá disfrutar de las casas y viña mientras no regresen a Valladolid Pedro, que se marcha a Sevilla y otros lugares, o alguno de sus hermanos.

Es de suponer que en estos años Lomas seguiría viviendo con su madre, o pasaría ya al servicio de los Zúñiga. En todo caso, no he encontrado documentación alguna que nos oriente sobre su ocupación, ni en estos primeros años ni tampoco posteriormente. Es casi seguro que no tuvo formación académica ni tenía conocimientos de latín ni de griego. Pero sí conocía la lengua italiana, quizá por algún viaje al servicio de los Zúñiga, dato que no podemos confirmar.

¹³ Anastasio Rojo, catedrático de Historia de la Ciencia en la Universidad de Valladolid, ha investigado en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid y publica en su página web extractos de documentos encontrados en ese archivo, muchos de ellos del siglo XVI. A esta página nos remitimos en varias ocasiones: www.anastasioarojo.com

¹⁴ Archivo Histórico Provincial de Valladolid (en adelante A.H.P.V.) Protocolos. Juan de Rozas (1552) Valladolid, 13 de Septiembre de 1554 (fol. 1349 r. - 1350 r.).

Es posible que pudiera asistir a acontecimientos como los autos de fe celebrados en Valladolid en 1559 y 1561, y que fuera testigo del terrible incendio que asoló el centro de la villa, en 1561, y que casi alcanzó la Plazuela Vieja.

Probablemente en 1563 Jerónimo de Lomas se casa con Ana de Santiago, y van a vivir al barrio de San Miguel, en cuya parroquia bautizan al primero de sus hijos. En 1564, en el Libro de Bautizados de San Miguel, encuentra Alonso Cortés la partida de Bautismo de Alonso, hijo de Jerónimo y de Ana. Después, el investigador da noticia de otros nacimientos, en el libro de Bautizados de San Julián: Gaspar (1565), Mateo (1567), Julián (1568), Antonia (1570), Jerónima (1572), Ana (1574), y de nuevo Antonia (1576)¹⁵. En un documento posterior aparece María como hija mayor de Lomas, de la que no hay ninguna otra referencia.

Cuando Mateo de Lomas vuelve de las Indias, se queda a vivir algún tiempo en Sevilla. Se casa con Cecilia de la Cerda, de familia adinerada, y esta circunstancia, unida a sus propias actividades, hace que progrese y tenga durante toda su vida una situación económica bastante acomodada. Tienen tres hijos: Cecilia de la Cerda, Pedro de Lomas y María de Palenque, monja en el convento del Corpus. Junto con su hermano Juan tiene una compañía de comercio de varios productos con América (entre ellos, esclavos). Juan nunca regresa a España, y muere en Madre de Dios (Perú), años antes de la muerte de su socio y hermano Mateo.¹⁶

Es posible que Lomas pasara temporadas en Sevilla, en casa de su hermano, donde entró en relación con un grupo de poetas sevillanos, como Lope de Molina o Hernán García, que le dedican poemas incluidos en su libro. También debió de conocer a Fernando de Herrera, si bien su relación con el poeta no fue muy cordial, a juzgar por las composiciones que encontramos en las *Obras*¹⁷. Y es muy posible que sea Sevilla el lugar de procedencia de las dos epístolas que escribe, dirigidas a Cristóbal de Mendoza y a Felipe Ortega.

¹⁵ Archivo del Obispado de Valladolid, *Libro de baptizados de la parroquia de S^{an} Miguel de esta ciudad de Valladolid, del año de 1552 hasta el de 1568* – Alonso (Año de 1564, fol. 116 v.); *Libro 1º de bautizados de San Julián*. 1553 – 1623, Gaspar (Año de 1565, fol. 29), Mateo (Año de 1567, fol. 32 r.), Julián (Año de 1568, fol. 34), Antonia (Año de 1570, fol. 37), Jerónima (Año de 1572, fol. 40), Ana (Año de 1574, fol. 42 v.), y nuevamente Antonia (Año de 1576, fol. 46).

¹⁶ A.G.S., CME, 233, 40

¹⁷ Vid. Capítulo IV.

Solo hay constancia documental de una visita, en 1566, según un documento de 1588, un pleito entre los hijos de Mateo en el que declara Jerónimo de Lomas. Allí, según Alonso Cortés, dice haber visto la partida de nacimiento de su sobrino Pedro, en 1566, en Sevilla¹⁸.

En 1571, Jerónimo incoa un pleito de hidalguía "ad perpetuam rei memoriam", pues los testigos que podían demostrarla eran ya muy ancianos. Presenta doce testigos impedidos, residentes en Cantoral y en lugares cercanos, a los que un procurador debe ir a tomar declaración, y cinco testigos vecinos de Valladolid. Los doce testigos, todos ellos muy ancianos, dan por verdadera la ascendencia que Jerónimo presenta como suya.

En el pueblo de Cantoral siempre habían existido pecheros, y se repartían pechos entre ellos. Toribio López era recaudador, y tanto él como los demás testigos declaran que los Cantorales siempre fueron excluidos de las reparticiones (de los "Chapines de la reina" o la moneda forera). Su hidalguía no había sido adquirida, sino heredada durante muchas generaciones, según ellos mismos conocían y habían oído contar. Y también afirman no conocer ningún pariente pechero, ni por línea de hembra ni de varón. Y ni Pedro ni Jerónimo fueron nunca llamados a pechar por las posesiones que mantenían en el pueblo y que conservaban sus administradores.

Así pues, quedaba sobradamente probado que la familia de Lomas era familia de hidalgos y cristianos viejos.

Generalmente este tipo de probanzas se solicitaba para dejar testimonio de una hidalguía de generaciones a través de testigos ya ancianos, que conocían a la familia, y cuyo testimonio podría perderse a su muerte¹⁹. Estas probanzas no tenían como finalidad la consecución de una ejecutoria de hidalguía, ya que no era frecuente que en ellas apareciera el fiscal, requisito indispensable para obtener una sentencia. Pero en esta de Lomas sí aparece, aunque no he encontrado en el documento una sentencia final, ni mucho menos una carta de hidalguía.

¹⁸ A.R.C.V., Alonso Rodríguez, fenecidos, env. 531.

¹⁹ Así lo explica Concepción Mendo Carmona en "Fuentes documentales para la investigación nobiliaria en la Edad Moderna", en *En la España medieval*, 1, extra, 2006, p.225-250.

M. Ladrón de Guevara explica esta circunstancia, distinguiendo las características de los expedientes “ad perpetuam rei memoriam” de los demás: tenían una finalidad preventiva, por si los interesados debían probar su hidalguía en alguna ocasión; se daba traslado al fiscal, como en los demás pleitos de hidalguía; en la descripción hay una serie de fórmulas que son las mismas que se repiten en la probanza de Lomas: existencia de una casa solariega, con armas y escudos, y consideración de hidalgos en la memoria de todos los que los conocieron.

La Chancillería informaba de la hidalguía, y hacía traslado de esa información al solicitante, aunque esta no tenía el mismo valor que una carta ejecutoria.²⁰

En el pleito aparecen también como parte implicada Mateo y Gaspar, dos de los hermanos de Lomas. En una de las hojas del documento se encuentra la firma de Luis Salado de Otálora, amigo de Lomas, bachiller en leyes y también poeta, que quizá lo ayudara en su calidad de abogado; y al principio está anotado el nombre de Ortega (posiblemente Felipe Ortega, al que Lomas dirige una de sus epístolas).

Lomas reivindicaba su calidad de “hidalgo notorio”, aquel que no tenía títulos ni propiedades, pero que es tenido por hidalgo desde antiguo²¹. Es posible que su situación económica, no demasiado desahogada, le llevara a solicitar esta probanza, con el objeto de evitar el pago de impuestos. No creo que tuviera que ver, como dice Alonso Cortés, con ínfulas de nobleza, aunque esto sí pudiera ser cierto en el caso de su hermano Mateo, que hacia 1573 todavía residía en Sevilla, ya que aparece en la relación de priores y cónsules del Consulado de Cargadores de Sevilla, ocupando el cargo de cónsul en 1573²².

²⁰ Manuel Ladrón de Guevara e Isasa, Manuel: “La Hidalguía. Privilegios y obligaciones. Las reales Chancillerías” en *Revista de Derecho UNED*, núm. 12, 2013 (p.p. 371-390)

²¹ Ruiz García: Elisa: “La carta ejecutoria de hidalguía” en *En la Edad Media*, 14, 2006, Anejo I).

²² Herrera Heredia, Antonia: “Historia de un depósito documental: el Archivo del Consulado de Cargadores en Sevilla” en *Actas de las II Jornadas de Andalucía y América* (p.485-499) Universidad Internacional de Andalucía, 1982.

“El Consulado de cargadores a Indias fue creado por Real Provisión de Felipe II* de 23 de agosto de 1543 en Sevilla, y nacía con un doble carácter: de una parte, como corporación de todos los mercaderes y comerciantes involucrados en el tráfico de las Carreras de Indias; y de otra, como tribunal privativo encargado de resolver, con más prontitud y economía de los que se venía haciendo en la Casa de la Contratación, los

En 1576 Lomas está en Madrid, donde da poder a su hermano Francisco de Silva para que solicite privilegio y a Nicolás Muñoz, procurador, para solicitar privilegio y tasa de sus versos para imprimir sus obras²³. Opina Rubio que su situación económica le llevó a publicar “prematuramente” sus obras. Pero Lomas, que rondaría ya la edad de 38 años, presenta una obra bastante cerrada, según su propio concepto, y que no parece en nada prematura. Y es posible que el orgullo por sus composiciones, más que una intención de un poco probable enriquecimiento, le llevase a publicarlas.

En 1578, año de la edición de las *Obras* de Lomas, Mateo ya reside en Valladolid, pues se matricula en Gramática en la Universidad.²⁴ Y en 1579 su mujer, Leonor de la Cerda, sufre una hemiplejía. Anastasio Rojo publica un curioso documento en el que Mateo contrata a un sanador de un pueblo vecino para que intente curarla.²⁵ También en 1581 funda una capilla en el Convento de San Pablo, que le encarga a Juan de Nantes, maestro cantero, que aparece en esta época frecuentemente en las obras de distintos lugares de Valladolid, entre ellos la iglesia de San Pablo. Figura también Mateo de Lomas como beneficiario del Hospital de Esgueva, uno de los principales hospitales de caridad de la época.²⁶

En 1581 Mateo se compromete a pagar a su hermano Jerónimo veinte mil maravedíes mientras viviese, para su sustento y el de su familia, con la condición de que no podría vender ni traspasar esos maravedíes. No podemos saber cuál es la razón de que Mateo se comprometiese a pasar un dinero anual a su hermano, tomándolo como una deuda no solo de por vida, ya que ordena que sus

pleitos y litigios surgidos entre sus miembros como consecuencia del ejercicio de sus actividades mercantiles. Teniendo, además, funciones delegadas por la Corona, como el cobro de impuestos, la intervención en los naufragios, la participación en el apresto de flotas, los nombramientos de algunos cargos de dichas flotas, el despacho de avisos, la intervención en las quiebras mercantiles, etc.” (en Portal de archivos de la Junta de Andalucía, <http://www.juntadeandalucia.es/>) * El error se refiere, probablemente, al rey, y no a la fecha: debe decir “Carlos I”.

²³ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Baltasar de Jos. Nº 789. Año 1575-76. Fol. 258. Citado por Pérez Pastor, C: *Bibliografía Madrileña*. Madrid, 1891. T.III, p. 415

²⁴ A.H.P.V., Archivo Universitario. Libro de matrículas 1567-1579 (S.32) Fol.27 r.

²⁵ En www.anastasioarojo.com.

²⁶ Menciona Alonso Cortés que existe un Libro-memoria de Mattheo Lomas Cantoral en el archivo del hospital de Esgueva, pero no he podido localizarlo en el A.H.P.V.

hijos sigan pagándola. El documento de esa cesión no está localizado en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid²⁷.

Al parecer, Lomas intentó vender esta donación, que recibía en forma de alimentos, a través del corredor Diego Solís. Mateo se entera e invalida la venta, y pone un pleito, no con intención de revocar la concesión, sino para que Jerónimo se vuelva a comprometer a no vender esa donación. Sin embargo, no quiso invalidar la escritura, y permitió a su hermano continuar disfrutando de esos ingresos. En un documento de 1583²⁸, Jerónimo vuelve a prometer no vender ni traspasar los veinte mil maravedíes, ni permitir que se los enajenen por deudas pasadas o por venir.

Según datos de Bennasar, en estos años el sueldo medio de un catedrático de universidad era de 500 ducados, mientras que el de un maestro de obra era de 100 ducados. La ayuda que Mateo le proporciona a su hermano es de aproximadamente 53 ducados anuales.

En 1585, año en el que aparece Lomas como testigo en el testamento del licenciado Piñán, abogado, muere su cuñada Leonor de la Cerda. El inventario de bienes realizado en su testamento nos permite corroborar el alto nivel de vida que la familia había alcanzado.

Muy poco tiempo después debió de fallecer Mateo de Lomas. A principios de 1586, Jerónimo de Lomas actúa de testigo al dictar el testamento, y también, tras la muerte de Mateo, en la verificación de la autenticidad del documento.²⁹ Es en esta ocasión cuando el poeta afirma ser de edad de 45 años.

En el documento figura una copia del testamento de Mateo, en el que determina las condiciones de su enterramiento, en su capilla de la iglesia de San Pablo. Pide que se graben en ella las armas de la familia, que describe de manera muy similar a la descripción antes reproducida, procedente del pleito de hidalguía.

Mateo establece que su deuda con Jerónimo deberá ser pagada a medias entre sus hijos Pedro y Cecilia. También destina un dinero para el casamiento de sus sobrinas, con la advertencia de que no se le entregue a su padre. Sin duda

²⁷ A.H.P.V. Protocolos. Luis de Valderas.(1581) 14 de junio. Los protocolos de Luis de Valderas de estos años han desaparecido, y los de años posteriores están en tan mal estado de conservación que no pueden ser consultados.

²⁸ A.H.P.V., Protocolos. Gaspar de Castro (1583) Valladolid, 17 de Junio de 1583 (fol. 88 r. - 90 v.).

²⁹ AGS, CME 233, 40. Se trata del traspaso de un juro.

Mateo no tenía ninguna confianza en las dotes administrativas de su hermano Jerónimo.

La abundancia de documentos encontrados sobre Mateo de Lomas nos permite, al menos indirectamente, conocer alguna circunstancia sobre la vida del poeta vallisoletano, que tuvo una extensa familia, y debió de tener siempre problemas económicos, derivados de un oficio del que no tenemos noticia.

Se ha dado por supuesto que después de la publicación de sus *Obras* Lomas se apartó del quehacer poético, que dio por terminado con esta edición. Pero existe testimonio de que solicitó licencia para la impresión de sus obras el 8 de julio de 1589 y el 16 de abril de 1592.³⁰ No se puede constatar si se trata de nuevas ediciones de la misma obra, de un poemario ampliado o de otras obras de nueva creación. Solo podemos saber que su relación con la poesía, que era, como manifestaba en la dedicatoria a Juan de Zúñiga, “la cosa que más amo y estimo”, no concluyó con la edición de 1578. Prueba de ello es también la diferente versión del soneto a Montanos que aparece en la edición de su *Arte de música teórica y práctica*, de 1592, que nos habla de una reelaboración (que a veces no fue muy afortunada) de los versos que ya en 1578 había escrito para el libro de su amigo.

En 1592 Pedro de Lomas, hijo de Mateo, hace testamento³¹, y, cumpliendo la voluntad de su padre, le concede a Jerónimo una renta anual de mil maravedíes por los años que viva. Después, la heredarán las hijas: María, su hija mayor, de la que no hay más noticia que su mención en este documento, Antonia y, si no, Jerónima. La protección de Mateo hacia la familia de Jerónimo continuaba también, en menor medida, a través de su hijo. No hay constancia de que Cecilia de la Cerda, la hermana de Pedro, cumpliera también la voluntad de su padre.

Este documento de 1592 es la última referencia conocida hasta ahora de Jerónimo de Lomas. Aún pudo asistir posiblemente a las fiestas organizadas por la villa con motivo de la visita de Felipe II, unas fiestas en las que se endeudó el ayuntamiento, debido al gran fasto que supusieron, y que se calificaron como

³⁰ Documentos de los que da noticia Anastasio Rojo en “Manuscritos y problemas de edición” en *Castilla*, 19, (1994), 129-157, y que se encuentran en el A.G.S.

³¹ En www.anastasioarojo.com.

fiestas barrocas³², ya propias de una nueva estética, de un nuevo pensamiento y de un nuevo siglo.

El 15 de enero de 1597 tuvo lugar una gran crecida del Pisuerga, y también del Esgueva. Y 1599 fue un año especialmente seco, que se recuerda como trágico dentro de un período seco a finales de siglo.³³ Esto pudo acentuar y agravar el brote de peste que, según algunos autores, pudo acabar con la vida de Lomas. Piensa Alonso Cortés que Lomas debió de fallecer en torno a estos años, 1599 o 1600, y que no alcanzó a ver el período brillante que vivió Valladolid de 1600 a 1609.³⁴

III.2. EL VALLADOLID DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI³⁵

A mediados del siglo XVI, Valladolid era la tercera ciudad del reino de Castilla, detrás de Sevilla y de Toledo. Contaba con una población cercana a los 40.000 habitantes. El hecho de ser la sede de la corte la convirtió en residencia habitual de las principales casas de la nobleza, lo que trajo consigo un enorme auge urbanístico. Además la presencia de la Real Audiencia y la Chancillería la convirtió también en centro administrativo de mucha importancia. Gran número de viajeros la visitaban, y la actividad política y económica era enorme.

Pero en 1561 Felipe II decide llevar la corte a Madrid. Primaba, como explica Bennassar, la razón de estado: Madrid estaba más cerca de Sevilla, de donde procedía el mercado con las Indias. Además, las condiciones climáticas

³² Javier Castán: "Fiestas que ofreció la villa de Valladolid a Felipe II en el año 1592". Comunicación en el Congreso *Historia de una ciudad: Ayer*. Valladolid, 1996

³³ Bennassar, op.cit., p.48, 49.

³⁴ Aunque en la página web de la Biblioteca Digital alemana aparecen en la Bayerische Staatsbibliothek unos libros atribuidos a un "Lomas Cantoral" al que identifican con el poeta vallisoletano, es más que probable que se trate de una coincidencia de nombres. Los libros están escritos en latín, uno de ellos es el *Tractatus Bellicus De Tvrcia Vincendo* y otro un comentario sobre Aristóteles. Están publicados en Jena, donde este Jerónimo Valentín de Cantoral era profesor. Aunque por cronología podría ser posible esta identificación, la lógica de todos los datos que conocemos de Lomas hace que sea prácticamente imposible. (En www.deutsche-digitale-bibliothek.de)

³⁵ La obra de Bartolomé Bennassar *Valladolid en el siglo de Oro* (Valladolid, Ayuntamiento, 1983) es un minucioso y completo estudio que nos permite conocer todos los aspectos de la vida del Valladolid del siglo XVI. También es interesante el trabajo conjunto *Valladolid, corazón del mundo hispánico*. Valladolid, Ateneo, 1981. A ambos trabajos me referiré en este apartado.

hacían difícil el tránsito hacia el sur. Y, por último, Felipe II había elegido el emplazamiento de su palacio en El Escorial. Valladolid entonces pierde en torno a un 10% de su población, y acusa el daño económico que supone la marcha de la corte.

El mismo año, 1561, se produce un enorme incendio que, surgiendo desde la calle Platerías, destruye el centro comercial de Valladolid, incluida la Plaza Mayor. Este desastre pronto se trocó en situación ventajosa, ya que el rey se ocupó personalmente de la reconstrucción de la zona, encargando al arquitecto Francisco de Salamanca el diseño de una plaza que fue modelo de modernidad y se convirtió en una de las más bellas de Europa³⁶.

Los años 70 supusieron, pues, un nuevo auge para la ciudad, gracias a la emigración de artesanos y mercaderes, que la llevaron a convertirse en un centro mercantil de gran importancia. La población vuelve a aumentar. También la Universidad recibe un gran impulso, con nuevas cátedras de Leyes, Cánones y Medicina.

Estos años, de renovado esplendor, fueron los principales de la vida de Lomas.

El entramado social estaba formado por un gran número de religiosos (un 4% de la población, calcula Bennassar, aunque hasta finales de siglo no existió sede arzobispal); familias de la alta nobleza, que a pesar de la marcha de la corte mantuvieron sus casas abiertas, con todo lo que ello conlleva (criados, secretarios, servidores...); un buen número de hidalgos, algunos de mayor peso en el gobierno de la villa, y otros, de nivel modesto. Funcionarios y profesores de universidad, y artesanos y comerciantes. En torno a la Chancillería, gran número de cargos, que estaban bastante bien remunerados. En el censo de 1561 se contabilizan 673 trabajadores del campo, y 631 vecinos pobres. Se crearon muchas cofradías para ayuda de los más necesitados. La más importante, la cofradía del Hospital de Esgueva, que recibió numerosas donaciones de Mateo de Lomas.

No obstante, la alta nobleza tenía deudas con los comerciantes ricos. Por ejemplo, el conde de Miranda tenía deudas con el licenciado Antonio Vaca o con

³⁶ Vid. Altés Bustelo, José: *La plaza mayor de Valladolid*. Valladolid, Ayto., 1988.

Pedro Enríquez, catedrático de universidad, y poseedor de una de las mejores bibliotecas del Valladolid de la época.

La vida cultural, conforme a una ciudad en auge, fue también muy rica³⁷. La presencia de la Universidad y la gran cantidad de imprentas propiciaron que se convirtiera en una importante referencia cultural. Esta ciudad, a la que Bennassar destaca como ciudad de espectáculo, de fasto y lujo, hospedó a doña Ana Girón de Rebolledo, la viuda de Boscán, los años 1557-1559, poco después de haber editado en una imprenta vallisoletana las obras de su marido. También entre 1568 y 1592 Santa Teresa pasó grandes temporadas en la ciudad. Don Bernardino de Mendoza, hijo del conde de Ribadavia, le cedió a la santa una casa con huerta llamada Río de Olmos, a orillas del Pisuerga.³⁸

De acuerdo a los estudios de Narciso Alonso Cortés, Lope de Rueda representa en Valladolid de 1554 a 1557, y la familia de Cervantes pudo vivir allí desde 1555 a 1560 o 1562 (Cervantes volvió a la ciudad varios años después, y residió en ella durante unos años)³⁹.

En 1595 el rey Felipe II le concede a Valladolid el título de Villa, y se convierte también en sede arzobispal.

Después, a finales de siglo se produce una nueva crisis, que lo es también en toda Castilla. La población descende, hay hambre y en torno a 1597 surgen brotes de peste que en 1599 dejan diezmada a la población. La ciudad se organiza para luchar contra la enfermedad y aislarla: se toman medidas sanitarias y preventivas, los médicos y el corregidor se organizan para luchar contra la epidemia. Valladolid consigue superar este negro período, y a comienzos del XVII la peste ya está controlada.

Pocos años después, Felipe III vuelve a llevar la corte a Valladolid, en 1601, lo que supone un comienzo de resurgimiento que se ve truncado cuando el rey decide fijarla definitivamente en Madrid, en 1606⁴⁰.

³⁷ Proporciona muchos datos Lorenzo Rubio González en "Vida cultural y literaria en el Renacimiento", en *Valladolid, corazón del mundo hispánico*. Siglo XVI. Valladolid, Ateneo, 1981.

³⁸ Una historia de Valladolid. Javier Burrieza, coord.. Valladolid, Ayto., 2004.

³⁹ Sobre las dos estancias de Cervantes en Valladolid, hacia 1555 y en 1604, vid. Canavaggio, Jean: "Cervantes y Valladolid" en *Castilla. Estudios de Literatura*, 0 (2009): 69-86.

⁴⁰ Vid. Sangrador, Matías: *Historia de Valladolid*. Cap. XXVI

III.3. RELACIONES CON LA NOBLEZA

Como era frecuente en la época, también en la obra de Lomas aparece una serie de poemas dedicados a la alta nobleza con motivo de los acontecimientos importantes que cantaban la mayor parte de los poetas. Así, en su obra aparecen composiciones dedicadas a personajes de la realeza como el príncipe **don Carlos**, nacido en Valladolid, hijo de Felipe II y de su primera esposa, María de Portugal y que muere en 1568. Le dedica un epigrama, al igual que a la tercera esposa del rey, **Isabel de Valois**, que muere el mismo año.

Poema de circunstancia es también el que dedica al **príncipe don Fernando**, hijo de Felipe II y Ana de Austria, que nació en 1571 y murió muy pronto.

Algo diferente es el caso de la **princesa Juana**. Era hija de Carlos I y de Isabel de Portugal, y se había casado con Juan de Portugal. Al quedar viuda, su hermano, el rey Felipe II, la llama a Valladolid, donde se convierte en un personaje muy querido. Asiste a la vida de la corte durante esos años, y en varias ocasiones se ocupa del gobierno en ausencia del rey. Murió en Valladolid en 1573.

Fue la princesa Juana la que hizo llamar a la corte a un personaje que alcanzó gran fama: **don Juan de Austria**. Su primera aparición pública se produjo en Valladolid, de la mano de su hermana⁴¹. Los hechos de armas que protagonizó pronto le valieron el reconocimiento social y el elogio literario de muchos poetas. Lomas le dedica un soneto por su victoria en Lepanto, y comenta y reproduce parte de un soneto que Luis Salado le dedicó, antes de la victoria que más famoso le hizo.

También alaba Lomas al **duque de Sessa** don Gonzalo Fernández de Córdoba, que luchó al lado de Juan de Austria, y participó también en la batalla de Lepanto. Gutierre de Cetina le dedica también algunas composiciones a este noble.⁴²

⁴¹ En Canesí Acevedo, Manuel: *Historia de Valladolid* (1759). Ed. Facsímil. Valladolid, Celso Almunia, 1996. Libro VI, Cap. I.

⁴² Cetina, Gutierre de: *Sonetos y madrigales completos*. Ed. Begoña López Bueno Madrid, Cátedra, 1981. V. sonetos 219 y 220, y notas.

El resto de poemas destinados a personajes de la nobleza se refieren a personas relacionadas, más o menos directamente, con la casa de Zúñiga.

En la dedicatoria de su libro a don Juan de Zúñiga, VI Conde de Miranda, Lomas se reconoce como “hechura” de esa casa. Allí da como argumento para esa dedicatoria, además de los méritos de Juan de Zúñiga, una obligación de años:

“como yo esté a esto más obligado por las muchas mercedes que, como hechura de esa casa, así de V.S. como de sus pasados he recebido, como quien los reconoce y desea, si posible fuera, satisfacer, ofrezco a V.S. la cosa que más amo y estimo”.⁴³,

Podemos entender el uso del término “hechura” tal como se define en el *Diccionario de Autoridades*: *traslaticamente se dice de la persona a la que otra ha puesto en algún empleo de honor y conveniencia, que confiessa a él su fortuna y el ser hombre*. De esta manera, podemos entender que la relación de Lomas con el condado de Miranda va más allá de lo puramente circunstancial, y debió de ocupar algún cargo dentro de la casa, aunque no he podido encontrar ningún documento que aclare y especifique esta circunstancia.

La relación debió de empezar cuando Lomas era aún muy joven. Es posible que ya estuviera cercano a Francisco de Zúñiga y Avellaneda⁴⁴, IV Conde de Miranda, que ostentó el título desde 1536 hasta 1560, fecha de su muerte. Estuvo casado con doña María de Bazán, condesa a la que Lomas le dedica una elegía, y que es la madre, no la mujer de Juan de Zúñiga. La coincidencia de nombres con la mujer de Juan de Zúñiga ha llevado a identificarla. Pero la esposa del VI Conde de Miranda sobrevive a su esposo (que muere en 1608) y fallece en 1630.

El III Conde de Miranda, llamado también Francisco de Zúñiga, tenía una estrecha relación con la villa de Peñaranda de Duero. Allí construye uno de los

⁴³ Reproduce este fragmento M. Güell, señalando cómo Lomas se siente en deuda no sólo espiritual, sino también material, ya que se reconoce criado del conde. Güell, M: "Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro: estrategias de escritura y poder", Nov 2006, Madrid, Spain. 20+5p. <halshs-00176247>.

⁴⁴ Soler Navarro, Ana M^a: *El ducado de Peñaranda. Su origen y desarrollo hasta la desaparición del linaje de los Zúñiga*. Memoria de tesis doctoral dirigida por M^a Concepción Quintanilla Raso. UCM, 2009. (P. 172 y sigs.).

primeros palacios renacentistas de España, pionero en el nuevo estilo que comenzaba a ponerse de moda.⁴⁵ Esta construcción es de gran calidad artística, tanto en la fachada como en el patio, escalera y artesonados. Este palacio, así como la relación con la villa de Peñaranda, son un símbolo de la implicación de la casa de Zúñiga con el arte y la cultura de la época. Ya desde los tiempos del III Conde se convierte en un centro de cultura, desde el que esta familia ejercía un importante mecenazgo. El palacio se fue llenando en estos años de escogidos objetos suntuarios, reflejo del buen gusto de sus dueños. Y, sobre todo, de una gran biblioteca, que contenía además los libros de todos aquellos artistas a los que los condes protegían. Debemos suponer que el libro de Lomas también formó parte de esta biblioteca.

Los sucesivos condes siguen prestándole atención a esta villa, pero sobre todo lo hizo Juan de Zúñiga, que se retiró allí cuando ya estaba cercana su muerte, y al que el rey concedió el ducado de Peñaranda, en recompensa a sus servicios⁴⁶.

Al morir Francisco de Zúñiga, IV conde de Miranda, hereda el título su hijo, Pedro de Zúñiga⁴⁷. El V conde, se casa con Juana Pacheco, hija de Diego López Pacheco, marqués de Villena. Ostentó el título desde 1560 a 1574. Esta es la época en la que Lomas pudo tener una relación más estrecha con la casa nobiliaria, y el periodo en el cual podemos fijar la redacción de la mayoría de los poemas dedicados a los nobles de la casa y del entorno.

Pedro de Zúñiga recibe un amplio patrimonio, que acrecienta sobre todo con los matrimonios de sus hijas. También, como los condes anteriores, era personaje de corte, muy cercano al monarca. Asiste a su boda con la princesa Ana en 1569, junto con su tío, Gaspar de Zúñiga, e incluso el rey le escribe personalmente notificándole el nacimiento de su hijo Fernando.

⁴⁵ Martínez Montero, Jorge: "La escalera del palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero, Burgos", en *De Arte*, 4, 2005, (p.75-87).

⁴⁶ En el castillo de Peñaranda de Duero, restaurado y convertido en Centro de Interpretación, una de las salas está dedicada a Jerónimo de Lomas Cantoral, y uno de sus sonetos se encuentra a la entrada de esa sala.(LXXI, *Ya de mis quietos días el sereno*).

⁴⁷ Soler Navarro, op.cit., p. 173 y sig.).

Tras la muerte de Pedro, hereda el ducado su hija doña María de Zúñiga, que se casa con su tío Juan, hermano de su padre, y pasan a ser VI condes de Miranda⁴⁸.

Si los condes de Miranda en el siglo XVI estuvieron siempre muy cercanos a la corona, la relación del VI Conde fue la más estrecha. Juan de Zúñiga fue embajador en Roma, y virrey de Cataluña, en 1582. En 1590 ya era virrey de Nápoles. A su vuelta, preside el Consejo Real, hasta su muerte, en 1608.

Además de dedicar su obra a Juan de Zúñiga, y un soneto laudatorio en los preliminares de la publicación, Lomas dedica varios poemas a personajes del entorno del conde:

Doña María de Bazán

Es la madre de su protector, esposa de Francisco de Zúñiga, IV Conde de Miranda. Ana María Soler señala la importancia de la casa de Bazán, y del patrimonio que doña María aporta en este matrimonio:

*Fueron los padres de doña María de Bazán, don Pedro de Bazán, tercer vizconde de la Valduerna y octavo señor de la Casa de Bazán, y de doña María Juana de Ulloa y Castilla. Como hija primogénita del matrimonio, heredó los títulos y propiedades de sus padres, las cuales fueron unidas al mayorazgo del IV conde de Miranda del Castañar; (...) Francisco de Zúñiga y Avellaneda junto con su esposa María de Bazán, confirmaron la dotación del monasterio de la Valduerna. La unión de los dos mayorazgos incrementó enormemente el patrimonio familiar de la Casa de Miranda, así como el engrandecimiento nobiliar del linaje, ya que unieron un nuevo título al mismo, el de vizcondes de La Valduerna*⁴⁹

La autora no fija la fecha del fallecimiento del Conde, que debió de suceder antes de 1560, cuando su hijo hereda el título. La elegía que Lomas

⁴⁸ Soler Navarro, op.cit., p.185 y sigs.).

Un retrato de Juan de Zúñiga aparece en el *Teatro eroico, e politico de' gouerni de' vicere del regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente nel quale si narrano i fatti più illustri e singolari accaduti nella città... come anche le fabbriche, iserizioni, e leggi...* / di Domenico Antonio Parrino, cittadino napolitano ; Tomo primo[-terzo]. Nápoles, 1692.

⁴⁹ Soler Navarro, op.cit., p. 162 y sigs.

escribe a la muerte de doña María de Bazán nos narra un momento anterior a esa fecha, ya que en el poema el conde se lamenta de la muerte de su mujer, junto con sus hijos y la hermana de doña María.

Gaspar de Zúñiga y Avellaneda

Le dedica un soneto con motivo de su muerte, siendo cardenal de Sevilla. Gaspar de Zúñiga y Avellaneda, hermano de Francisco de Zúñiga, el IV Conde y tío de Juan de Zúñiga, fue un eminente hombre de letras. Estudió en Salamanca y muy pronto ascendió en su carrera eclesiástica. Fue nombrado abad de San Isidoro de León y obispo de Segovia en 1550. Estuvo presente en el Concilio de Trento y, tras ello, fue nombrado arzobispo de Santiago en 1558. Ocupando esta silla arzobispal tuvo lugar el Concilio Provincial de Salamanca, en 1565, para la promulgación del Concilio de Trento. En 1569 se traslada al obispado de Sevilla. Algunos años después Pío V le ordena cardenal. Su cercanía a la corona, como la de los demás miembros de su casa, era estrecha. Prueba de ello es que asiste a la reina Juana a su muerte en Tordesillas, en 1555, y es el encargado de oficiar la IV boda de Felipe II, con doña Ana de Austria.

Al parecer era un hombre piadoso, además de culto, y colaboró en paliar las hambrunas que se produjeron en Segovia, moviendo con su ejemplo a que otros nobles hiciesen lo mismo.

Murió en Jaén el día dos de enero de 1571.⁵⁰ Está enterrado, de acuerdo a su última voluntad, en la capilla de Nuestra Señora de La Antigua, en la catedral de Sevilla.

Condesa de Ribadavia

La condesa de Ribadavia que aparece en los versos de Lomas es doña María Moscoso, V condesa, esposa de Luis Sarmiento de Mendoza⁵¹. Lomas dedica un poema a su hija, Beatriz de Castro, que murió muy joven, ahogada en el Duero, tal como lamenta Lomas en una elegía. En la zona del Duero cercana a la desembocadura del Pisuerga los nobles vallisoletanos de la época tenían fincas

⁵⁰ Soler Navarro, o.cit., p.123.

⁵¹ Datos tomados de Fundación Casa ducal de Medinaceli, en www.fundacionmedinaceli.org

de recreo que habitaban con frecuencia⁵². Parece que Lomas debió de frecuentar estos lugares, no solo por la elegía sino por al menos otro poema que sitúa en estos parajes, hoy llamados La Pesqueruela.

María de Moscoso era hermana de Rodrigo de Moscoso Osorio y Toledo, V Conde de Altamira. El conde muere en 1572, y Lomas escribe una elegía a su muerte, dirigida a la condesa de Ribadavia.

Francisco Sarmiento de Mendoza

Lomas le dedica un soneto con ocasión de su nombramiento como obispo de Astorga⁵³. Nació en Burgos, en 1525. Pertenecía a una noble familia burgalesa. Probablemente esté relacionado con la familia Sarmiento de la casa de Ribadavia, pero no he encontrado ninguna referencia que los relacione. También pudo estar cercano a Gaspar de Zúñiga.

Estudió derecho en Salamanca, donde ejerció como docente, y posteriormente pasó a ocupar un puesto de oidor en la Chancillería de Valladolid. Parece ser que se casó, tuvo un hijo y enviudó. Después de eso entró en el sacerdocio. En 1574 fue nombrado obispo de Astorga, y en 1580 se trasladó a ocupar el obispado de Jaén, donde permaneció hasta su muerte, en 1595. Aparece un retrato suyo en el libro de los retratos de Pacheco.

María Enríquez

Era hija del Almirante de Castilla Luis Enríquez y de su esposa Ana de Cabrera. La muerte de María se produjo antes de 1572, año en el que fallece su padre.

Desde la Edad Media se venía produciendo cierto grado de endogamia en la nobleza castellana, que propiciaba que las herencias no se dispersasen y que los nombres se perpetuasen en las casas nobiliarias. De esta manera, los personajes alabados por Lomas tienen una relación más o menos cercana.

⁵² Martín González, Juan José: "Urbanismo y arquitectura de Valladolid durante el Renacimiento" en *Valladolid, corazón del mundo hispánico*. Valladolid, Ateneo, 1981.

⁵³ Grupo de Investigación HUM 669 (PAI) <http://www.humanismogiennense.es> y López Ferreiro, Antonio: *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago*. Santiago, Seminario Conciliar, 1905. T. VIII

Los Ribadavia estaban emparentados con los Enríquez, almirantes de Castilla. Y también lo estaban los Zúñiga, ya que el III conde de Miranda estaba casado con Teresa Enríquez. La hermana de María Enríquez, Ana, estaba casada con Pedro de Zúñiga, nieto del III Conde de Miranda. Lomas Cantoral, en calidad de servidor, no sabemos de qué rango, debió de tener cierta relación con ellos, pues aunque los versos laudatorios o elegíacos tienen mucho de tópico, la elección de a qué personajes dedicarlos sí puede resultar en cierto modo significativa.

III.4. LA ESCUELA DE VALLADOLID

En su libro *La poesía española del siglo XVI*⁵⁴ Antonio Prieto habla de un “grupo vallisoletano” que surge en la ciudad a mediados del siglo XVI. La nómina de poetas pertenecientes a él se recopila a través, en primer lugar, del *Canto Pinciano*, de Lomas, y también del *Canto de Calíope* de Cervantes, de *La casa de la memoria*, de Vicente Espinel o el *Laurel de Apolo* de Lope. En todas esas composiciones, sin ánimo de buscar apreciaciones estéticas por lo que suelen tener de tópico, sí encontramos un conjunto de nombres que aparecen unidos en torno a una actividad poética.

Dice Cervantes de Lomas:

*Si vuestras obras son tan estimadas,
famoso Cantoral, en toda parte,
serán mis alabanzas escusadas
si en nuevo modo no os alabo y arte.
con las palabras más calificadas,
con quanto ingenio el cielo en mí reparte,
os admiro y alabo aquí callando*⁵⁵,
*y llevo do llegar no puedo hablando.*⁵⁶

⁵⁴ Madrid, Cátedra, 1987.

⁵⁵ Recuerda este verso al de la Soledad I de Góngora, parte II: “Muda la admiración habla callando”.

⁵⁶ Canto de Calíope, en *La Galatea*, Libro VI. Cito por la ed. de Avallé Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1987 (Col. Clásicos Castellanos)

Alaba también Cervantes al licenciado Daza (probablemente Dionisio, apunta A Valle Arce), a Damasio de Frías, Andrés Sanz del Portillo, Pedro de Soria y Jerónimo Baza y de Quiñones.

Afirma Prieto que “es indudable que puede certificarse la existencia de un grupo poético vallisoletano unido por la amistad y su apego a Boscán y Garcilaso.”⁵⁷ No obstante, señala también que es muy difícil entrar a valorar sus producciones literarias, ya que es muy poco – a veces nada – lo que se conserva de su obra. Solo en el caso de Lomas, y de los diálogos en prosa de Damasio de Frías, podemos acercarnos a una lectura más completa.

Narciso Alonso Cortés publica algunas obras de estos poetas en *Poesías de Autores vallisoletanos*⁵⁸. Incluye a Bernardino Daza, Hernando de Acuña, Montanos, Pedro de Soria y el propio Lomas, además de autores anteriores y posteriores que fueron conocidos en Valladolid. Y en sus *Noticias de una corte literaria*⁵⁹, hace mención de los personajes relacionados con la literatura en el Valladolid del siglo XVI, ampliando la nómina de los poemas laudatorios del XVI y XVII.

Como señala Ignacio Díez⁶⁰, es desmedido comparar esta escuela de Valladolid con las generaciones literarias que se ajustan a los requisitos marcados por Petersen, como hace Lorenzo Rubio, o ponderar excesivamente su valor dentro de la historia literaria, como le sucede a Alonso Cortés.

Pero sí podemos deducir que se crea un grupo unido, al menos, por la amistad y por el gusto por la poesía. Es posible señalar a Lomas como eje, o uno de los ejes, en torno a los que gire este grupo. De sus escritos podemos deducir que tiene una clara vocación de crear lazos en torno a unos mismos intereses y a ideas comunes.

Entre las alabanzas de Pedro de Medina a la ciudad de Valladolid, nos interesa especialmente la que hace en relación a la poesía:

⁵⁷ Prieto, Antonio: *La poesía española en el siglo XVI*, II, (p.648).

⁵⁸ *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*. Ed. Facsímil, Tomo IV (1900-1910). Valladolid, Grupo Pinciano, 1986.

⁵⁹ Madrid, Victoriano Suárez, 1906.

⁶⁰ "Disposición y ordenación de Las Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral" en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, año LXIX, Enero-Diciembre 1993 (p.55).

“Tienen muchos en esta villa aptitud y disposición natural para la poesía, y así hay muchos en Valladolid que en versificación y composición poética son no solamente buenos, sino muy buenos. Allí conocieron muchos a Damasio y Cosgaya, y a otros infinitos: entre los cuales en nuestro tiempo el mayor ingenio y el de más conocimiento, en versificación y en poesía, es el doctor Pedro de Soria, cuyas canciones pindarescas admiran no solamente con la lisura y dulzura del verso, pero también con la castidad y propiedad del lenguaje, con la delicadeza y alteza de los conceptos y con la buena disposición, traza, invención y figuras poéticas”.⁶¹

En esta segunda mitad de siglo comparten vida cotidiana y algunas veces oficio una serie de personalidades que tienen en común también gustos y aficiones culturales. Ellos son los que, en mayor o menor medida, constituyen el grupo poético vallisoletano. Señala Pedro de Medina a Damasio de Frías, y realiza una gran alabanza de la obra de Pedro de Soria. No sabemos quién era Cosgaya, pero sí recordamos que ese era el apellido de la madre de Lomas.

Pero la nómina de personalidades es larga y variada. Encontramos a médicos como Pedro de Soria o Dionisio Daza Chacón, juristas como Bernardino Daza, Salado de Otálora, Cristóbal de Mendoza⁶² y Felipe Ortega, bachilleres en artes, como Hernando de Cepeda⁶³, músicos como Montanos, orfebres como Juan de Arfe. Muchos de ellos trabajaron en las casas nobiliarias predominantes en el Valladolid de la época: Pedro de Soria es médico de la nobleza, Montanos trabaja para el duque de Lerma, Damasio de Frías para los Enríquez, y Lomas para los Zúñiga. Aún persiste el sentido del hombre humanista que tan altos frutos dio a principios del XVI, y del que se conserva sobre todo el interés abierto y generalizado por todas las disciplinas: música, ciencia, arte, poesía...

⁶¹ Medina, Pedro de: *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España compuesta primeramente por el maestro ----- y vezino de Sevilla. y agora nuevamente corregida y muy ampliada por Diego Pérez de Messa. catedrático de Mathemáticas en la Universidad de Alcalá.* Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1590 (h. 232 v.).

⁶² Cristóbal de Mendoza, natural de Peñafiel, recibe del doctor Salado el grado de bachiller en leyes. A.H.P.V., Universidad, grados (S.195) fol. 51 r.). Es posible que se refiera no al Salado poeta, sino a su padre, que tenía el mismo nombre que su hijo, ya que nos dice que se trataba del “doctor legista más antiguo desta universidad”.

⁶³ El 14 de marzo de 1564 recibe el grado de bachiller en la Facultad de Artes y Filosofía. A.H.P.V., Universidad, Libro de grados (S.194) fol. 23 r.

También la astrología fue objeto de afición y estudio, tanto de nobles como de intelectuales. Prueba de ello es la recomendación que Salado de Otálora le hace al mismísimo Juan de Austria, de interesarse en los conocimientos de astrología, en el soneto que precede a la traducción de la obra de Juan de Sacrobosco realizada por Espinosa:

*Clarísimo señor, los pensamientos
poned en esto, en cuanto el belicoso
Marte no os llama a cosas más perfectas⁶⁴.*

En medio de este mundo compartido de intereses, la consideración de la poesía como un lenguaje común, válido no solo como cauce de expresión amorosa o laudatoria, queda manifiesta en una de las obras de Juan de Arfe. En su prólogo a *De varia Commensuración para la escultura y Architectura*⁶⁵, explica la estructura de su libro, en el que incluye octavas al inicio de cada capítulo⁶⁶:

*Partido todo por títulos y estancias, porque aunque no sea muy
recebido comentar ningún autor sus obras, basta averlo hecho el
Maestro Antonio de Lebrixa, a quien debe España las buenas letras
que en ella hay, pues desterró la barbariedad en que estaba con su
arte, el cual no se contentó con hacerla sino con comentarla, por
mejor declarar sus conceptos, y viendo que los preceptos se
perciben y encomiendan a la memoria mejor en verso que en prosa
(por la medida de ellos), la escribió también en verso, y demás desto
el Marqués de Santillana y Juan de Mena y otros hicieron lo mesmo,
por lo cual aunque hubo pareceres en contra, la última resolución fue
que lo sacase así a luz, pues era el orden para dar mayor claridad
para que todos lo gusten y entiendan.*

⁶⁴ *La Sphera de Iuan de Sacro Bosco*, nueva y fielmente traduzida de Latin en Romance por Rodrigo Saenz de Santayana y Spinosa. Con vna exposición del mismo. Valladolid, Adrian Ghemart, 1567. Salado le recomienda a Juan de Austria que se aficione a los temas de astrología que Sacrobosco trata en su obra.

⁶⁵ Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585.

⁶⁶ Por cierto, el inicio de este prólogo es muy parecido al que escribe Lomas en sus Obras: *De todas las artes que hallaron los antiguos, ninguna fue admitida con mayor razón ni alabanza que la Poesía* (Lomas) // *De todas las artes que antiguamente florecieron entre los griegos y romanos, de los cuales después fueron enseñadas otras naciones bárbaras, las que más llegaron a su punto fueron la Escultura y la Arquitectura* (Arfe).

Pero hay que señalar que López Pinciano distingue entre los que son poetas y los que no lo son, aunque utilicen la poesía en la explicación de sus disciplinas.⁶⁷

Una manifestación más del sentido de “grupo” de estos poetas pincianos es el conjunto de composiciones que se dedican entre ellos: Damasio de Frías comenta los versos de Salado, y participa también en las controversias sobre las *Anotaciones* de Herrera, prueba de una distinta manera de entender el petrarquismo de finales de siglo⁶⁸. Pedro de Soria publica un soneto en la *Práctica y Teórica de cirugía en romance y en Latín*⁶⁹, del doctor Daza. En otra edición de ese mismo libro aparece un epigrama latino de Bernardino Daza⁷⁰. Hernando de Acuña dedica un poema a la mujer de Lomas Cantoral⁷¹. De igual modo, en lo poco que conocemos de las obras de la escuela podemos encontrar algunos temas comunes: en la alabanza a la obra del orfebre Juan de Arfe coinciden tanto Pedro de Soria como Lomas⁷², y también se repiten poemas en alabanza a don Juan de Austria, aunque este era tema recurrente en todos los poetas de la época. Las antologías realizadas en épocas posteriores también los han unido, en las variables consideraciones de las distintas épocas⁷³.

Y sobre todo, las *Obras* de Lomas, que incluyó en su libro varias composiciones ajenas de este grupo de amigos-poetas.

Los poemas que Lomas dirige a personajes no pertenecientes al estamento nobiliario se dividen de la siguiente manera:

⁶⁷ López Pinciano, Alonso: *Philosophia Antigua Poética*. E. Alfredo Carballo Picazo. Madrid, CSIC, 1973. Epístola III, (p.207 y sigs.).

⁶⁸ Vid. Salazar Ramírez, M^a Soledad: *Las cartas de controversia literaria en el Mss. 570 BPM y Damasio de Frías* (Teoría literaria y praxis retórico-epistolar. Tesis doctoral. Madrid, 1997.

⁶⁹ Valladolid, Ana Vélez, 1609.

⁷⁰ Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1619.

⁷¹ Soneto a una dama (LVI) “Obrando claramente la natura” pudo estar dedicado a Ana de Santiago. Acuña pudo estar en Valladolid entre los años 1559 y 1570. La sugerencia es de Luis F. Larios, en su edición de *Varias poesías*. Madrid, Cátedra, 1982.

⁷² Alonso Cortés publica un soneto de Pedro de Soria dedicado a Juan de Arfe en *Poesías de Autores vallisoletanos*. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*. Ed. Facsímil, Tomo IV (1900-1910). Valladolid, Grupo Pinciano, 1986 (p. 502). El poema de Lomas está dedicado a la custodia que Arfe realizó para la catedral de Ávila.

⁷³ Ejemplo de ello son las *Flores de poetas ilustres*, de Pedro de Espinosa (Valladolid, 1603), que recoge a varios de los poetas de esta escuela.

- Poemas dedicados a poetas sevillanos: Dedica poemas a Hernán García, Lope de Molina y Juan de Oña, y los tres le responde con composiciones que también incluye en su libro.

Asimismo, dedica un poema a Fernando de Herrera, que le responde de una manera bastante desdeñosa, lo que motiva una respuesta de Lomas.

- Poemas a Garcilaso: publica tres, uno en defensa a la supuesta crítica al poeta toledano (que también reproduce en sus *Obras*), otro de alabanza y otro elegíaco, a su muerte.
- Poemas a amigos del círculo pinciano: Tercetos a Juan de Arfe y la epístola a Felipe Ortega⁷⁴
- Poemas dedicados a sus amigos de la escuela de Valladolid:
 - a Cristóbal de Mendoza, una carta, con su respuesta, y un soneto-respuesta a uno de Mendoza;
 - a Luis Salado, un soneto a su muerte, y unas octavas tras unos versos del propio Salado;
 - a Hernando de Cepeda, un soneto en alabanza a un libro, y otro de tristeza por su muerte, dirigido a su amada Filena.
 - A Pedro de Soria, un soneto con su respuesta. Un soneto dirigido a unas obras que quizá sean de Soria, aunque no lo menciona directamente. Podemos deducirlo por el contenido del poema, y por la ordenación dentro del libro. En los preliminares recoge también un soneto que le dedica Soria.
 - A Francisco de Montanos es a quien dedica más composiciones: una elegía en la muerte de su madre, una epístola (que no tiene destinatario, pero que de nuevo por la ordenación podemos deducirlo), una canción a Tirrena, la amada de "Montano", un

⁷⁴ Felipe Ortega, que era Chanciller de la Chancillería de Valladolid. Su nombre aparece anotado en el comienzo del expediente del pleito de hidalguía de Lomas. En una copia de su testamento que se conserva junto con un juro, Felipe Ortega nombra como herederos a su sobrina, Isabel Ortega, y a una hija natural, María. Ortega tenía una casa en Aguilar de Campoo, donde vivía su hija María. Su sobrina Isabel estaba casada con Juan Gómez de Cantoral. Recordemos que un hermano del abuelo de Jerónimo, Pedro Gómez Cantoral, fue a vivir a Aguilar de Campoo, y allí tuvo descendencia. No es improbable, por tanto, que entre Felipe Ortega y Jerónimo de Lomas existiera algún parentesco político. Ortega falleció en 1590. (A.G.S., CME, 281,6).

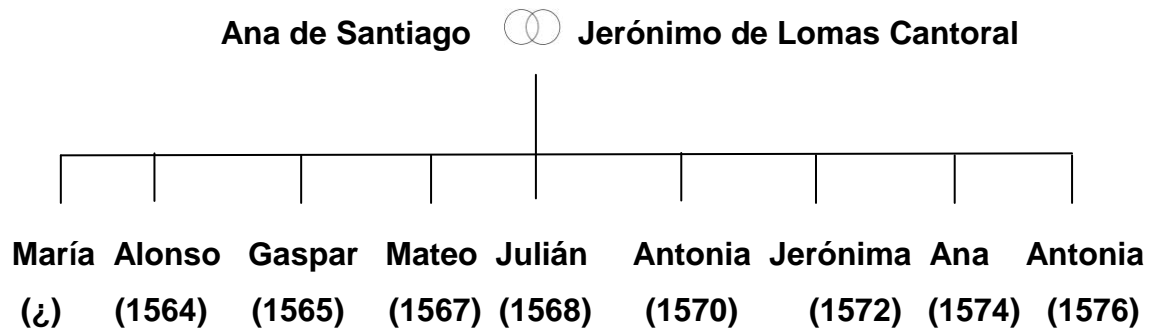
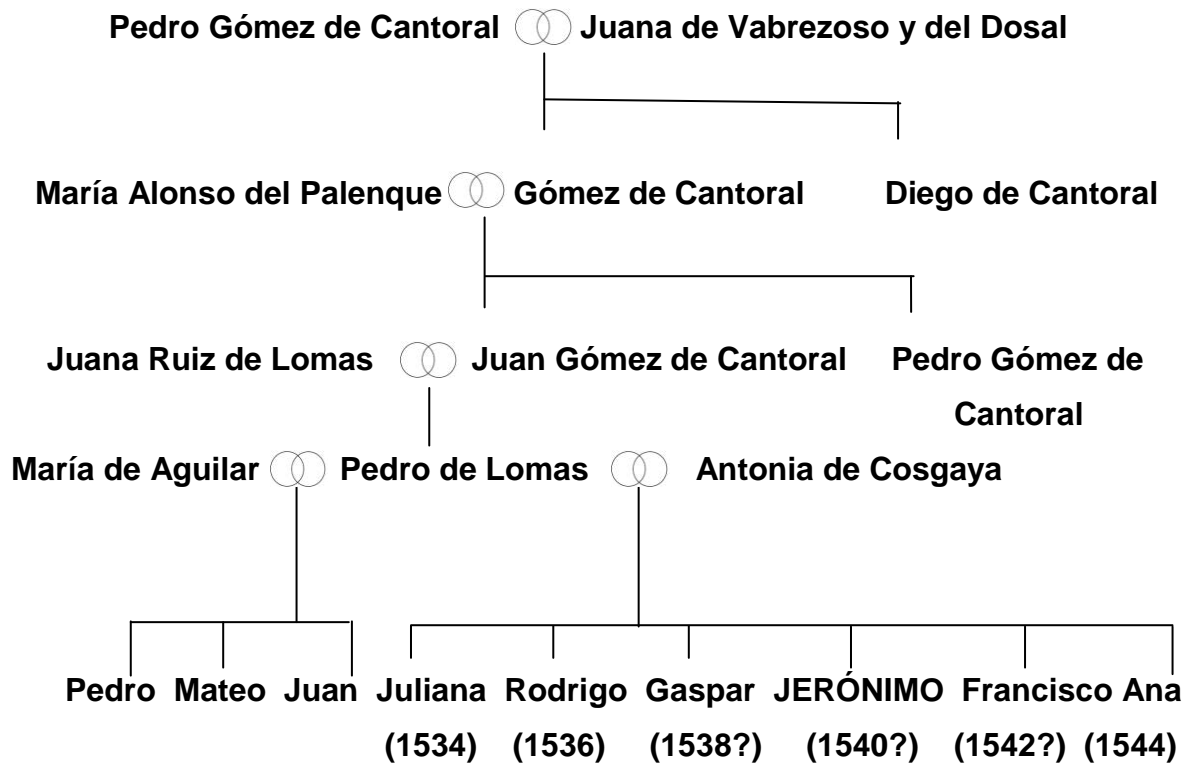
soneto que tiene a Montano como protagonista de una queja amorosa, lamentándose de Tirrena. Incluye Lomas una composición que le envía Montanos junto con un libro, probablemente de poesía, al que contesta con otro soneto. En los preliminares, incluye un poema laudatorio de Montanos. También lo hace protagonista de su Égloga II.

Además de las composiciones dirigidas a sus amigos, Lomas crea en el *Canto Pinciano* una ficción poética en la que, al lado de la tópica alabanza, aparece manifiesta una unión con la poesía petrarquesca ligada al mundo pastoril, a través de la identificación de cada poeta y de su amada con nombres ficticios que debieron de utilizar en su práctica de la poesía amorosa petrarquista. Así, Damasio de Frías es Dameo, enamorado de Galatea; Luis Salado es Salicio, enamorado de Belisa; Hernando de Cepeda es Baldano, que tiene a Filena como amada; Francisco de Montanos es Montano, enamorado de Tirrena; Andrés Sanz del Portillo es Delio, y su amada, Alcida; Cristóbal de Mendoza es Orsino, que dedica sus versos a Amarili; Pedro de Soria es Ario, amante de Dafne. Lomas cierra la relación incluyendo a Hernando de Acuña, el Damón de Galatea. Estos ocho poetas, junto con Lomas, que es el Melibeo que dirige a Filis sus poemas, conforman el grupo que nuestro poeta debía de considerar más unido dentro de ese quehacer poético común. La poesía como afición o pasión, y la amistad como valor fundamental, en la que compartían pensamientos, sentimientos y afición al saber. Un símbolo de ello, de compartir amistad y conocimiento, es quizá el *ex libris* que elige Salado: sus libros son “de Luis Salado y de sus amigos”⁷⁵.

Grupo o escuela poética, diferentes situaciones y diversa formación, coincidieron en el tiempo unos amigos que en la poesía se encontraban.

⁷⁵ En *Panegirico di Francesco Da Diacceto*. In Roma: per Ludouico Vicentino, 1526. Biblioteca de la Universidad de Salamanca.

ÁRBOL GENEALÓGICO DE JERÓNIMO DE LOMAS CANTORAL



IV. SOBRE LOS PRELIMINARES

IV.1. LOS DOCUMENTOS LEGALES

Tras la portada, Lomas explica brevemente el contenido de su obra, explicación que completará más adelante desde su prólogo. Divide con claridad su poesía, y así, nos dice:

- En el Libro I vamos a encontrarnos unas traducciones de Tansillo; después, coplas castellanas: algunas amorosas y otras de temas diversos. Las amorosas están dedicadas a Filis. La expresión que utiliza para referirse a la dama a la que dedica sus poemas, “al nombre alegórico de Filis”, ha llevado a los críticos a justificar que Filis se trata solo de una alegoría, y no de un personaje real. Pero creo que “nombre alegórico” está tomado, más bien, como el nombre ficticio que encubre a la amada, la *senhal* del amor cortés que escondía el nombre de la dama, casi siempre casada, a la que el poeta dedica sus obras. Utiliza Lomas el mismo recurso para designar a las damas de sus amigos, que también están reflejados en nombres alegóricos, aunque sí podamos, contrariamente al caso de las damas, conocer sus identidades.
- En el libro II, “todo género de composición”, es decir, composiciones de una gran variedad métrica, todas ellas en versos de 7 y 11 sílabas. También están dedicadas a Filis. El tema central es el amor, aunque Lomas no lo especifique.
- En el libro II se mantiene la tipología métrica del libro II, pero los temas son diversos. Las referencias a Filis son aquí muy escasas.

A continuación aparecen los documentos legalmente necesarios para la edición. La Licencia Real, concedida en Octubre de 1577, responde a la petición de Lomas de licencia y privilegio para la impresión de las obras. Desde la pragmática promulgada en Valladolid, en 1558, y que estuvo vigente, con algunas modificaciones, hasta el final del Antiguo Régimen, era necesario presentar el manuscrito, que debía firmar el escribano. Si era aprobado, se imprimía la obra, sin portada ni preliminares. Cuando se comprobaba que la impresión estaba conforme con el original, se imprimían los preliminares, con la tasa, erratas

advertidas, licencia y privilegio.⁷⁶ Esto motivaba que la numeración del pliego inicial no fuese correlativa con el resto del libro, como sucede en el libro de Lomas.

El Privilegio de las Obras está fechado en junio de 1578. Lomas había solicitado privilegio para poder imprimir su obra durante veinte años, pero la concesión se limitó solo a ocho. Recordemos que una vez que transcurrió ese tiempo Lomas vuelve a solicitar privilegio, que le conceden en 1589, para diez años, y más tarde en 1592, que también le conceden para otros diez años.

La Carta Aprobatoria está firmada por López de Hoyos. Señala la variedad de composiciones, que son “decoro de la poesía”. Realiza algunas correcciones, unas porque son malsonantes, y otras porque le parece que mejoran el “ornato de nuestra lengua”. Por desgracia, no hay ningún lugar en el que se indiquen tales correcciones, que, al carecer del manuscrito original, no podemos comprobar. Califica López de Hoyos el contenido del libro como “útil y digno de este género”, y por lo tanto recomienda que se le conceda la licencia. Debemos valorar estas apreciaciones teniendo en cuenta el grado de formalismos que este tipo de documentos utilizaban.

A continuación aparece la tasa. Se decide que el libro sea vendido a cinco blancas el pliego. El libro tenía dos pliegos iniciales, y después los señalados de A a Hh, teniendo en cuenta que no aparece ni la J ni la Ñ ni la W. Son, por tanto, 33 pliegos. Debía ser vendido a 165 blancas, lo que equivalía más o menos a 82 maravedíes, unos 2 reales y algo menos de medio.⁷⁷ El precio estaba dentro de la media de los de su género, que oscilaban entre los dos y seis reales. Irving Leonard publica un listado de libros enviados a finales de siglo a América. Se trata de seis cajones de libros de todo tipo que un vecino de Sevilla envía en la nave La Trinidad a Nueva España. En la relación del envío, es interesante que en muchos

⁷⁶ Moll, Jaime: “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro” en *Boletín de la Real Academia Española* (tomo 59, cuaderno 216, enero-abril 1979), pp. 49-107

⁷⁷ Para hacernos una idea aproximada del valor de ese precio, podemos comparar con algunos de los datos que nos ofrece Bennassar: en 1560, el jornal de un vendimiador era de 1 real, y el de un obrero vitícola de dos reales. Hacia finales de siglo, la jornada de un maestro carpintero era de 4 reales. (*Valladolid en el siglo de Oro*. Valladolid, Ayto., 1983).

casos apunta el precio al que vende los libros. En el cajón 5 va un ejemplar de las *Obras e Lomas*, valorado en dos reales⁷⁸.

Después encontramos la Fe de Erratas, en las que aún se escapan algunas evidentes erratas del texto. Las correcciones se han incorporado en la edición.

IV.2. DEDICATORIAS

El tipo de composiciones que encontramos en este apartado, más que ningún otro, está sometido a una serie de convenciones que se repiten de tal manera que casi no es posible acercarnos a una interpretación real de sentimientos e intenciones. La generalizada práctica de dedicar la obra literaria a un personaje ilustre, condicionada también por intereses económicos y de prestigio, van convirtiendo las dedicatorias en verdaderos juegos retóricos, bastante alejados de la realidad. Sucede lo mismo con los poemas laudatorios de amigos y conocidos, que emplean los más pomposos recursos en el enaltecimiento de la obra o el autor al que van dirigidos. A este respecto, comenta Mónica Güell:

“La profusión de hipérboles y lítotes, traducción retórica de la relación de poder entre el sujeto de la enunciación y el destinatario, la petición de amparo y protección, la humildad del sujeto y la superioridad del noble, los tópicos del atrevimiento, la fama, la inmortalidad forman unas convenciones de escritura que hacen de la dedicatoria un texto único, indefinidamente reescrito por unos y otros, en una suerte de palimpsesto en el cual se transparenta aún el texto anterior, y que nos recuerda cómo toda escritura es reescritura. Más allá de dichas constantes, la dedicatoria aparece siempre como el lugar de una demostración: la del ingenio y habilidad del poeta, en una puesta en escena destinada a persuadir tanto al destinatario como al lector de la superioridad de las

⁷⁸ Leonard, Irving: *Books of brave*. Berkeley, University of California, 1992. El documento que reproduce se encuentra en el Archivo General de Indias, legajo 1135, fol. 153r-169 v. (en el libro, p. 360 y sigs.).

*letras. Las estrategias de seducción funcionan, a fin de cuentas, a modo de señuelo en el umbral de la obra.*⁷⁹

Teniendo esto presente, pasamos a analizar los textos que se incluyen en estos preliminares de la obra de Lomas.

En primer lugar, la dedicatoria a su protector, el Conde de Miranda. Se desdobra en dos: una dedicatoria en prosa y otra en verso.

La dedicatoria en prosa la he comentado ya al tratar de establece la relación de Lomas con la casa de Zúñiga. Atendiendo a su estructura, comienza con la mención de los títulos de don Juan de Zúñiga en ese momento: Conde de Miranda, marqués de La Bañeza y señor de las casas de Bazán y Avellaneda. Después, justifica las razones de la dedicatoria: primero, la deuda de gratitud del poeta con el conde y con su familia, y su deseo de satisfacer esa deuda ofreciendo aquello que más valora: su obra. Esta debió de ser la razón fundamental de la dedicatoria. La segunda razón que arguye Lomas es que, puesto que tiene que imprimir su obra bajo algún amparo, no encuentra ninguno mejor que el de don Juan de Zúñiga, con quien quiere compartir la gloria que, sin duda, tendrá el libro por salir al amparo de semejante señor. Razón completamente hiperbólica y dentro de los registros propios del género, pero en la que vemos por primera vez enunciado el deseo de pervivir en la obra literaria, no por sus méritos, sino por el nombre que las protege (en un ejercicio de humildad, posiblemente retórica, de la propia valoración de su obra): *algún gran nombre que como escudo las amparase de las injuriosas fuerzas del tiempo*. De esta forma, la gloria que de su obra reciba será compartida entre el autor y el destinatario.

Haciendo uso de la *captatio benevolentiae*, Lomas afirma que publica sus obras por la insistencia de sus amigos, no porque considere que tiene méritos para ello (*satisfaciendo antes la persuasión de mis amigos que a lo que a ellas se debe*), a pesar de haber dicho poco antes que es *la cosa que más amo y estimo*. La presencia de los amigos en el propósito de edición de una obra, aunque tiene también parte de tópico, nos recuerda de nuevo la cercanía de la obra de Lomas al concepto de escuela poética fundada en la amistad y en compartir gustos y estilos poéticos.

⁷⁹ Guell, M: "Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro: estrategias de escritura y poder" , Nov 2006, Madrid, Spain. 20+5p. <halshs-00176247>

Termina la dedicatoria con deseos de felicidad y salud para Juan de Zúñiga, de quien Lomas se despide denominándose su criado.

Traduciendo poéticamente estas intenciones laudatorias encontramos el primer soneto de estos preliminares, dirigido, en segunda persona, a don Juan de Zúñiga. Utiliza el mito de Ícaro, en cuanto a la osadía no amorosa, sino de emprender acciones que exceden sus fuerzas⁸⁰. Va repitiendo así lo que dijo en la dedicatoria: la alabanza, ahora aún más hiperbólica, al destinatario; la humildad del oferente; y la búsqueda de permanecer y alcanzar la vida de la fama. Lo mismo que Ícaro, que aunque murió en su intento de alcanzar lo inalcanzable, hizo que su nombre perdurara en la memoria: *si las plumas quemó, ganó memoria*. No es un mal soneto para abrir unas obras: la utilización de encabalgamientos e hipérbatos, unida a la elección y tratamiento del mito clásico, le proporcionan una solemnidad y altura que lo apartan un tanto de los vulgares y manidos sonetos de alabanza.

El primer soneto ajeno es de Pedro de Soria. Está dirigido al autor. En los dos primeros cuartetos alaba, mediante un anafórico “aquí”, la obra que se presenta, para dejar en el primer terceto la voz a la Fama, y a su promesa de inmortalidad. En el segundo terceto, presagiando también la fama inmortal, Soria se acoge al amparo de esa fama mediante la alabanza que realiza a su amigo. Soneto bastante tópico, en el que se recrea un ambiente luminoso mediante la reiteración de imágenes: voz clara, estatua en oro, dorada fama. nombre claro, siglo de oro... La alusión a Apolo, a la Fama, al amparo del poeta bajo la gloria o protección de otro son algunos de los tópicos que Soria repite. Quizá sea de más interés la consideración de la obra como “estudio”, afirmación que puede deducirse de los versos: aquí se ofrece la imagen del santo estudio de un gran ingenio.

El siguiente soneto pertenece a Francisco de Montanos, uno de los autores más presentes en este libro. El soneto está dirigido al lector, al que califica de “sabio”. Compara la obra poética con un jardín en el que vive todo tipo de planta, y donde el Amor resulta enriquecido. Es un jardín donde siempre florece la primavera y en el que el espíritu recibe un fruto no perecedero. Termina con una

⁸⁰ Comento el significado del mito en el capítulo VI

alusión a la fama, que sustenta la parte mortal “en voz esclarecida” y le ofrece “laurel y palma”.

En su análisis de la organización de las *Obras* de Lomas, J. Ignacio Díez señala un significado simbólico del número tres, que tanto se repite en los preliminares: aparece en el título (*Las Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral, en tres libros divididas*) y en la explicación del contenido (*Lo que contienen estos tres libros*). Después aparecen tres sonetos de tres autores distintos (Lomas, Pedro de Soria y Montanos) dirigidos a tres destinatarios distintos (Juan de Zúñiga, el autor y el lector). Establece Díez una relación entre los sonetos y la obra posterior: el primero de ellos, de alabanza al conde de Miranda, recrea el tema de la osadía amorosa de Tansillo, a través del mito de Ícaro, y nos conduciría al inicio del Libro I, con las Piscatorias; el soneto de Pedro de Soria “elogia texto y autor y es la primera muestra del valor de resumen o antología de un grupo poético”, que conecta con el contenido del libro III; y el soneto de Montanos, al lector, presenta el tema del amor, desde presupuestos petrarquistas y neoplatónicos y afianza también el carácter de escuela poética.⁸¹

⁸¹ Díez Fernández, J. Ignacio: “Disposición y ordenación de Las Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral” en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, año LXIX, enero-diciembre 1993 (p.53-85).

IV.3. PRÓLOGO

Mal se puede juzgar de las obras que no traen consigo las razones por que fueron hechas, escribe Alonso López Pinciano en su *Philosophia*⁸². Compartía sin duda Lomas esta idea, y, siguiendo la larga tradición que lo precedía, de autores o antólogos que prologan sus obras, nos ofrece en breves páginas la justificación de su trabajo. Nos presenta una condensada poética en la que, tras planteamientos teóricos, intenta explicar su práctica. Recordando que Lomas no tuvo formación académica, encontramos un conocimiento construido sobre lecturas personales, y sobre la reflexión y comparación. Si bien no llega a profundizar en los planteamientos de su propia obra, sí manifiesta este prólogo la visión clara de la poesía y el justo equilibrio entre herencia y novedad, que Lomas comprendía con bastante exactitud.

En primer lugar, comienza alabando a la poesía y situándola por encima de todas las demás artes. Si bien reconoce que todas son necesarias, es la poesía la que enseña al hombre a vivir en sociedad, y lo aparta de los animales: es la creadora de la civilización. Prieto señala que *Lomas arranca de un aprecio de la poesía como “civiltà” plenamente renacentista, expresado con frecuencia con la interpretación de Orfeo en cuanto rescatador del infierno de la barbarie*.⁸³ Los hombres vivían alejados de la razón, “sin ornato y sin policía confusamente”, y fueron los poetas, “con la suavidad de sus números”, los que les hicieron perder esa rudeza.

Además los poetas fueron los primeros que pintaron en su obra la virtud y la reprehensión de los vicios, les enseñaron costumbres, cultos y preceptos: los diferencia de los historiadores, que hablan de estas cosas con “verdades desnudas”. Los ejemplos de los poetas son, para Lomas, mucho más útiles, porque se imita la realidad de acuerdo a cómo deberían ser las cosas “en el punto de su perfección”. Ahora, bien, aquello que se imita debe ser verosímil. Y desde el principio, la idea de lo moral, de la virtud, está unida con la de poesía.

Tras esta introducción, a través de interrogaciones retóricas comienza a alabar a los escritores clásicos: épicos, trágicos y cómicos. Y en esta alabanza

⁸² Ed. Carballo Picazo. Madrid, CSIC, 1973, p.143-144

⁸³ Prieto, Antonio: *La poesía española del siglo XVI*, II. Madrid, Cátedra, 1987 (p.634).

aparece ya la idea horaciana de aprender y deleitar, que para Lomas son los fines que debe tener la literatura.

M^a Rosa Álvarez Sellers, al estudiar la tragedia amorosa del siglo de Oro, menciona las tesis de Lomas, y dice que *“También atribuye cualidades morales y docentes a épica, tragedia y comedia Jerónimo de Lomas Cantoral en el prólogo a sus obras (1578), donde se lamenta de que el espíritu nacionalista no aliente a los españoles a resucitar el cultivo de la poesía superando los modelos grecolatinos como han hecho otras naciones a las que no tenemos nada que envidiar. En dicho proceso admite los cambios pertinentes al propio país, lengua y momento histórico”*.⁸⁴

Continúa hablando de la consideración que tuvieron los poetas entre los primeros hombres y se hace eco de una serie de ideas que expone Platón en su diálogo *Íón*. Los poetas son hijos de los dioses, “intérpretes de los dioses”, como escribe también Platón. Por lo tanto, la poesía no es – o no era, en esos primeros tiempos – arte ni oficio, sino inspiración divina. También recuerda que en épocas pasadas la estima social en la que eran tenidos los poetas llevaba a igualarlos con los protagonistas de las obras que cantaban, y a levantarles estatuas, ya que la poesía era “maestra de los primeros hombres”.

Pero la filosofía fue la culpable de que la poesía cayera en descrédito, al revelar al vulgo los secretos que en ella estaban escondidos, es decir, al explicar el mundo de otra manera. Símbolo de ello es la expulsión de los poetas de la república de Platón. También entre los romanos, ya que la protección que el cónsul Marco Nobilior tenía sobre el poeta Ennio era mal vista por la sociedad romana.

No obstante, para Lomas la verdadera causa del desprestigio de la poesía no es achacable solo a la Filosofía, sino a la caída de los imperios griego y romano, es decir, a la llegada de los bárbaros, que arrasó, junto con el imperio, toda su cultura. Hace una afirmación Lomas que nos sorprende desde la perspectiva del tiempo: *“hemos de estimar en mucho el pequeño rastro que han quedado de ellas en los pocos libros griegos y latinos que se escaparon a la furia del tiempo y de los bárbaros”*. Contrasta esa expresión, que hace pensar en un

⁸⁴ "La tragedia amorosa, I. Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Li., 33, 1997

débil lazo de conexión con la cultura grecolatina, con la importancia que después le atribuye.

A continuación habla de que hay que lamentar que todas las artes antiguas se han restablecido, menos la poesía, y sobre todo la nación española que excede en todo a las demás, pero que desprecia la poesía.

Comienza entonces la crítica a los escritores patrios por no haber seguido a los griegos y latinos. Dice que han sido poco o ninguno los que se han dedicado a la imitación grecolatina. Exceptúa, por supuesto, a Garcilaso. También hace una salvedad a muchos ingenios que él conoce, pero que “esconden sus virtudes del vulgo profano e ignorante”: su calidad sería suficiente para poner de moda otra vez la poesía, esta “divina” arte. Y los compara con Orfeo, Museo Homero y otros muchos, uniendo en esta hiperbólica comparación a los tres poetas griegos dentro de la misma aura de leyenda. Quizá se refiera Lomas a la obra de sus amigos vallisoletanos, que no hemos llegado a conocer excepto en escasos testimonios.⁸⁵

Habla Rubio de que esta apología e historia de la poesía son algo ingenuas y retóricas, y un tanto injustificado el lamento por el descuido a que se ha visto sometida en España. *“Es claro que siendo Cantoral uno de los que van a poner en circulación imitaciones de los italianos, implícitamente está poniendo la base a los méritos que por esto merecerá con sus Obras, que van a contribuir, en su opinión, a restaurar tiempos gloriosos, siguiendo las huellas del excepcional Garcilaso”*⁸⁶

Lomas sin duda está orgulloso de su obra, pero no creo que hasta el punto de incidir en el desprestigio para que sus logros resalten. Opino que este duro juicio hacia sus contemporáneos, que se extiende del uso de la poesía grecolatina al ejercicio de la poesía en general, puede provenir, por una parte, de la falta de perspectiva que tenemos al juzgar nuestra propia época, y por otra de cierta deficiencia en sus lecturas, que unida a la falta de preparación universitaria le lleva a generalizar de esa manera tan amplia. Aunque sí es cierto, como señala

⁸⁵ En relación a la poesía latina, un epigrama latino de Bernardino Daza, publicado en los preliminares de la obra de su hermano, podría ser un ejemplo de esta “poesía oculta”. Vid. Cap. III.4., La escuela de Valladolid.

⁸⁶ Op.cit., p.39

Alatorre, que Lomas es consciente de que la formación clásica de los humanistas españoles es muy inferior a la del resto de los europeos.⁸⁷

Luego habla de las naciones extranjeras que sí valoran la poesía, y ensalza a los franceses y a los italianos. Y menciona que hasta tienen academias en las que se trabaja la poesía. Advierte Lomas con claridad que en esta recuperación de los antiguos, en la imitación, hay también superación e innovación.

Le extraña que en España no se cultive la poesía, principalmente por tres razones:

En primer lugar, subjetivamente y desde un espíritu patriótico, afirma que los españoles aventajan a los demás en todo lo que intentan.

La segunda razón es lo apropiada que resulta la lengua española para la poesía. Esta breve referencia entronca con el espíritu de todo un siglo de alabanza a la lengua vernácula, dentro del pensamiento renacentista. Dice de ella:

Y siendo también la lengua española tan capaz de la poesía que sin duda en gravedad y número excede a las otras vulgares, y en la dulzura y copia es tan suave y abundosa como la que más.

La tercera razón se refiere a los referentes de la poesía: no es que falten motivos que cantar, pues personajes y gestas españoles no faltan para alabar y con razón. Exceden, dice, en valor y hechos heroicos a los griegos y los latinos, tanto como ellos nos exceden en escribirlos: la primacía de las armas sobre las letras queda patente en esta crítica comparación.

Llegados a esta altura del prólogo, opina Lomas que se ha extendido ya demasiado en sus planteamientos teóricos. Y en este último párrafo se dedica a hablar de su propia obra.

Se justifica diciendo que habla de poesía, primero para animar a la gente a que se ocupe de ella, y también para explicar por qué lo ha hecho él. Se sitúa desde una postura de humildad. Nos dice que todo lo que ha expuesto sobre la poesía constituye una buena razón para “*ocupar en ella muchos ratos que sin ella fueran ociosos y perdidos, aunque no sé si con esto lo habrán sido también, según temo el haber aprovechado mal de ellos*”.

⁸⁷ Alatorre, Antonio: *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de Oro*. México, FCE, 2003 (p.36,37) Cito el texto más adelante.

Manifiesta un retórico temor y desconfianza ante la calidad de su propia obra, sobre todo pensando, como Horacio, que la poesía no está en extremos, y no acepta medianías: aunque su intento ha sido bueno, puede caer en ser mal poeta.

A continuación habla más directamente de sus poemas: Reconoce que no imita a los griegos y romanos. Primero dice que esa imitación es más adecuada para épicos, trágicos y cómicos, y no en todas las cosas. Y después hace una afirmación muy acertada, que define con claridad su visión de la creación poética:

Aunque el arte sea siempre una, la condición y novedad del tiempo y costumbres y la diferencia de la lengua tiene su propiedad, que necesariamente ha de mudar y variar la manera de la imitación.

Expone perfectamente su concepto de la imitación, a través de Virgilio, distinguiendo los distintos autores a los que imita, en función del tipo de obra que está escribiendo. No menciona, sin embargo, a ninguno de los autores italianos que tanto influyeron en su obra, ni siquiera a Petrarca, y solo hace una mención general a los italianos, que imitan a los latinos. Es paradójico, ya que ha reconocido que él no imita a los grecolatinos, sino a los italianos.

Deja bien claro, en ambos casos, que esta imitación no es un demérito en la obra del autor que imita: “Pero por esto ni los unos ni los otros dejan de ser alabados con mucha razón.”.

Por desgracia, deja sin redactar la explicación de lo que él entiende como novedad, que nos habría ayudado a la hora de analizar su obra.

Tras la lectura de las obras de Lomas, este prólogo en el que intenta explicar su poética nos resulta algo incompleto. Es posible que no fuera su propósito ofrecer una completa explicación, o que no se sintiera cómodo en la escritura teórica y él mismo se obligase a abreviar sus reflexiones (*me me he dilatado más de lo que pide mi intento*). Pero al menos nos da una serie de claves que nos muestran un ejercicio poético consciente. Así lo explica Antonio Alatorre, señalando algunas de las claves que Lomas nos ofrece:

“Han pasado 35 años desde la aparición de las poesías de Boscán y Garcilaso, y sus sucesores no han estado a su altura en materia tan importante. En Italia –dice– existen desde hace mucho “públicas academias donde no se profesa otra cosa” que la imitación. La primacía de Italia estaba fuera de toda duda. Su humanismo se

remontaba a Dante y a Petrarca. (...) la imitación es la piedra de toque de la buena poesía. (...) Si no se hace algo, la poesía española está condenada a quedarse atrás. Es deber patriótico salvarla. Lomas Cantoral, buen patriota, calla el hecho de que el humanismo español está a muchísima distancia del italiano (poquísimos españoles eran capaces de leer en griego a los autores griegos). Lo que propone, en resumidas cuentas, es un remedio de urgencia, una terapia intensiva: 'Si los italianos se miden ya con los clásicos griegos y latinos, bien podemos nosotros acortar el camino: imitemos a los italianos.' De hecho, lo que hace Lomas en su prólogo es mostrar cómo le ha funcionado a él ese remedio. Y creo que sus lectores – que no somos muchos – estamos de acuerdo en que sus varias traducciones-imitaciones de sonetos italianos son bastante mejores que sus poesías originales.”⁸⁸

El prólogo se cierra también con una declaración de *humilitas* retórica, recalcando el sentido positivo de su obra, aún cuando no haya alcanzado altas cotas poéticas: los sabios podrán alabar su ingenio, si consideran que su obra lo merece, o si no alabarán sin duda el intento de haber trabajado en la revalorización en España del arte de la poesía.

Anota Rubio que muchas de las citas de Lomas en este prólogo están recogidas en la obra de Alonso López Pinciano, “*lo cual nos demuestra que Lomas Cantoral, aunque recoge en este Prólogo ideas de crítica literaria clásicas y muy extendidas en su tiempo, entronca con el espíritu y las doctrinas más ortodoxas de su época, por las que se regía el buen hacer poético*”⁸⁹

López Pinciano, médico y contemporáneo de Lomas, publica su *Filosofía Antigua Poética* en 1596. Como sucede con Pérez de Viana, estos autores, que debieron de frecuentar el círculo pinciano de Lomas, influyeron en su pensamiento y en su obra. El magisterio de Horacio, la crítica de Platón a los

⁸⁸ Alatorre, Antonio: *El sueño erótico en la poesía española de las siglos de Oro*. Méjico, FCE, 2003 (p.36,37)

⁸⁹ Op.cit., n.6 al prólogo.

poetas, que desconcierta al Pinciano⁹⁰ así como las teorías sobre la imitación, también de influencia horaciana, están contenidas sobre todo en las epístolas II y III de la *Philosophia Antigua Poética*.

Es necesario recordar el juicio de Bartolomé Gallardo, que cae de manera lapidaria sobre la obra de Lomas: *A pesar de la discreta doctrina de este prólogo, Cantoral razona mejor que poetiza*⁹¹. Lomas ha entendido perfectamente la poesía de su época, es consciente de los cambios que el paso del tiempo impone, pero la realización práctica de estas ideas no está, en opinión de Gallardo, a la altura de su concepción poética.

Las ideas de Lomas sobre la poesía, además de en este prólogo, se expresan también en algunos momentos de su poesía.⁹² El soneto dirigido a Herrera es un intento de teorizar en poesía sobre poesía; y encontramos también dos referencias metapoéticas, muy ajustadas a los tópicos literarios, en dos epístolas.

El prestigio de Herrera, como poeta y teórico, y como centro de la escuela sevillana, era ya grande en su época. Lomas reconoce su magisterio, y se dirige a él, desde un tono de discípulo a maestro, en busca de orientaciones sobre la labor poética. Es posible, como ya he apuntado, que Lomas conociera a Herrera en sus estancias en Sevilla, y que frecuentara a varios poetas sevillanos. Pero es evidente que el aprecio que sentía por el maestro no era recíproco. Le dirige un soneto, con similitudes con la epístola, como señala Juan Matas⁹³, con la pretensión de entablar un intercambio de reflexiones sobre el quehacer poético.

⁹⁰ *A los que professamos la Poética, luego nos dan con que Platón nos desterró, y destierro por hombre tan justo debe ser justo.* (Epístola II, 22-25) Ed. Carballo Picazo. Madrid, CSIC, 1973. Más adelante Pinciano intenta matizar esta expulsión, diciendo fundamentalmente que iba dirigida no contra la poesía, sino contra los poetas. Tras varios argumentos, se resigna diciendo que, al fin y al cabo, Platón era un hombre, y podía estar equivocado.

⁹¹ *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos...* Madrid, Gredos, 1968.

⁹² Tengo presente la advertencia de Ignacio Díez sobre la poca fiabilidad que ofrece la poesía petrarquista a la hora de intentar obtener datos biográficos de los autores. Op.cit., p.56

⁹³ Matas Caballero, Juan: "Amor y amistad en las cartas y epístolas de Lomas Cantoral" en *Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*. León, Universidad, 2005

El primer cuarteto se inicia con un vocativo de alabanza, en el que recalca en Herrera el “ingenio y arte” que, como la luz del sol, se extiende, *vuestra tan pobre edad enriqueciendo*. Reconoce la influencia del poeta sevillano, que destaca dentro de esa pobreza poética que antes ha dibujado en el prólogo.

El segundo cuarteto habla de que el entendimiento, ocupado en el amor y en otros temas diversos, yerra aún sin querer, y por eso le pregunta, buscando no equivocarse:

*qué forma en componer seguir debemos,
pintando ya un desdén, ya un fuego ardiente,
qué leyes, qué preceptos guardaremos...*

Presentes en el fondo de estas ideas la concepción de poesía como trabajo, tarea, en la que siguiendo unas reglas se puede alcanzar la excelencia, como decía Horacio, el extremo de buen poeta. Y en ese trabajo poético está la diferencia entre buenos y malos poetas. Son muchos los que se dedican a la poesía, pero pocos los que alcanzan niveles de calidad en ese intento. Por eso Lomas consulta con Herrera, porque se quiere situar en el camino de conseguir lo que otros muchos no alcanzan (*para que, usando de ello propiamente, / lo que tantos pretenden alcancemos.*, termina su soneto)

Pero Herrera no acepta entrar en esta conversación teórica, y menos haciéndolo en verso, y contesta con un tópico poema petrarquista, sugiriendo que el poder de su dama debe de haber causado efecto en el poeta. Le anima a que se atreva a cantar, como el cisne – es decir, un último canto – alabándola. Acaba pidiendo que a su sufrimiento amoroso no se añada también el de los celos.

Quizá pretendía hacer una referencia a la inspiración, relacionándola con la calidad de la persona amada, que es capaz de inspirar más altos versos. O sencillamente a la calidad del poeta, que no depende del trabajo, y que en Lomas no reconocía.

Lomas acusa el desdén que suponía la respuesta, y contesta airado, en el mismo tono que Herrera en los cuartetos: es más que suficiente su amada, aunque ausente, para inspirar los mejores versos. Y en los cuartetos regresa al plano teórico: no contestáis a mi pregunta, y os limitáis a mandarme un ejemplo. Este desencuentro tiene también de fondo la diatriba causada a partir del soneto de Jerónimo de Cobos, que posiciona a Lomas y Damasio de Frías en contra de Herrera y su escuela, y que de alguna manera significaba, como señala Antonio

Prieto, *un punto de acercamiento a la poesía garcilasiana saltando por la predicación herreriana*.⁹⁴ En su defensa del poeta toledano, Lomas escribe un soneto de alabanza en el que defiende la práctica de la imitación como esencial en todo buen poeta⁹⁵.

También en dos ocasiones, en las epístolas a Filis del libro II, deja traslucir Lomas sus preocupaciones estilísticas. Comenta Juan Matas que *Era frecuente en la tradición epistolar que el poeta expresara en su propia composición alguna reflexión de carácter metapoético acerca de su estilo – en este caso, con claro eco de la invocación a la “rusticitas”, que subraya la modestia del poeta -, del tema tratado o del metro usado*⁹⁶. Señala que así sucede en la epístola I de Lomas, mientras que en la II esa *rusticitas* se asocia al mal que siente el poeta.

Escribe Lomas en la epístola I:

*Dirás que quien tan bien sabe aclararse
en su mal, que no debe así sentille.
Es opinión, y aquí no ha de tratarse.*

Lomas, poniéndose en el lugar de lo que debe de pensar Filis, considera que, si unos sentimientos son sinceros, no pueden estar tan claramente expresados, pues en su natural está la confusión. No obstante, rehúsa hablar más del tema, por no encontrarlo adecuado a esta carta de queja de amores.

Pero unos versos más adelante, sí se extiende algo más explicando cómo es su estilo. Tras haber afirmado que “tan bien sabe aclararse”, se disculpa por su estilo, que clasifica de llano, pues está libre de “curiosas trovaciones”, expresión que nos hace pensar en el ámbito del amor cortés..

*Perdona, dulce Filis, mis razones,
que no sé más decir de lo que paso,
libre de curiosas trovaciones.*

Expone Lomas en estos versos un sencillo resumen de su poética: no busca artificios en el hablar que resulten curiosos o atractivos. Sencillamente, expresa lo que siente paso a paso. Por una expresión o razonamiento complicado no va a

⁹⁴ Op.cit., p.631

⁹⁵ Vid. Comentario en Capítulo VIII.

⁹⁶ Op.cit., (p.p. 15-71).

falsear lo que siente, ni a mentir. No cuenta nada que no haya sentido, por intentar resultar más elevado o exquisito.

*Ni nunca supe más que paso a paso
primero ir exprimiendo la ocasión,
ni sabe más mi ingenio rudo y laso.*

*Ni por traer una sutil razón
me plugo rehusar aquel camino
de la pura verdad de mi pasión.*

*Yo quiero en mi escribir no llevar tino
y no buscar razones inauditas
para mentir y no seguir lo fino.*

*Ni procuré jamás de dar escritas
las cosas que no hace en mí el amor
por mostrar subtilezas exquisitas.*

*La verdad puramente del dolor
que sufro y me fatiga noche y día
querría declarar sin más primor.*

Por una parte, está afirmando la sinceridad de su amor por Filis, reafirmando que todo lo que escribe no es artificio literario, sino que procede directamente del sentimiento.

Por otra, afirma que la poesía debe surgir del verdadero sentimiento, debe contar cosas que sean verdad.

Junto a esto, también ante Filis repite el tópico de la *humilitas*, junto con la idea de que la poesía requiere trabajo y elaboración:

*Pero sacar jamás la pluma mía
atina de mi mal cierto traslado,
por más que lo trabaja y lo porfía.*

De la misma manera, aunque incidiendo menos en el tema, que toca de pasada, lo hace Garcilaso:

Yo acabaré, que me entregué sin arte

A quien sabrá perderme y acabarme. (Soneto I)

Y encontramos las mismas referencias metapoéticas en Boscán, y en Tansillo:

Y pues verás que en mi 'scrivir no hay arte

Sino dolor, comiença de dolerte

De quien a su pesar ha de enojarte" (Boscán, CXXXIII)

Voi trovarete nel mi dir senz'arte

Un utile diletto non mai scritto" (Tansillo, Stanze, III)

La referencia metapoética en la segunda epístola es más ligera y va encaminada, quizá en el mismo sentido, a asociar el estilo con la calidad del sentimiento: aspereza, acento desigual, variedad debida a los vaivenes del amor, y falta de dulzura debido también a las tristezas amorosas.

Perdona el aspereza del acento

desigual de mis lástimas estrañas,

que todo va conforme al mal que siento. (Epístola II)

Esta afirmación poética de sinceridad de sentimientos entra en contradicción con las ideas antes expresadas: imitación, elaboración, trabajo. La expresión "sin arte", que tantos repiten, es, está claro, un tópico literario. Y la valoración de los sentimientos reales tras los poemas, un juego en el que, también como lectores, muchas veces caemos.

V. LA FORMACIÓN DE UN CANCIONERO PETRARQUISTA

V.1. LA DIVISIÓN DE LA OBRA DE LOMAS⁹⁷

Autores como Antonio Prieto e Ignacio Díez coinciden en afirmar que uno de los principales valores de la obra de Lomas, desde el punto de vista histórico-literario, es la estructuración de sus *Obras*, realizada directamente por el poeta. Dentro del panorama editorial de la época, no era frecuente que los poetas editasen su propia obra, cuidando de su ordenación. Generalmente la editaba algún familiar cercano, siguiendo criterios métricos o el orden del manuscrito, que no reflejaban la intención estructural del autor.

Lomas preparó sus obras con bastante detenimiento. Para él su obra poética era “la cosa que más amo y estimo”, como dice en la dedicatoria a don Juan de Zúñiga. No creo, como apunta Rubio González, que hubiese ninguna premura en sacar la edición, que le llevase a improvisar: Lomas toma la decisión de editar sus obras de esa manera, de forma consciente, basándose en su conocimiento literario y teniendo muy presente la edición de Boscán. La división que este hace de su obra influye decisivamente en la que adopta Lomas, aunque ha transcurrido ya mucho tiempo, y se pueden apreciar importantes diferencias de fondo. Así lo han advertido varios autores.

Antonio Prieto señala que

Naturalmente en Lomas no existe la razón histórica entre los libros I y II que existe en Boscán, abandonando el metro castellano por el descubrimiento del endecasílabo (...) Entre 1543, año de la “princeps” de Boscán, y 1578, año de las Obras de Lomas Cantoral, el endecasílabo ha corrido por la poesía española un proceso de plena nacionalización por lo que la ruptura marcada por

⁹⁷ En este apartado me referiré varias veces a la obra de Prieto, Antonio: *La poesía española del siglo XVI*, II. Madrid, Cátedra, 1987, principalmente las páginas dedicadas a Lomas (629-647) y al profundo y detallado artículo de Díez Fernández, J. Ignacio: “Disposición y ordenación de Las Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral” en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, año LXIX, enero-diciembre 1993. Sólo cito las páginas en caso de reproducir sus textos.

*el poeta catalán en su misiva a la duquesa de Soma es un episodio superado que permite ya la alternancia de coplas y endecasílabo en Lomas.*⁹⁸

En el mismo sentido, Begoña López Bueno comenta:

*Con un mimetismo casi absoluto —aunque más en lo aparential que en lo profundo, como luego haré ver— reproduce el esquema Jerónimo de Lomas Cantoral treinta y cinco años después en sus Obras [...] en tres libros divididas: perfecta organización editorial (con sus explicaciones preliminares, sus sonetos-prólogo y determinadas correspondencias paralelísticas entre los tres libros) en la que el criterio métrico-genérico le sirve para individualizar el libro I (coplas castellanas) frente a los otros dos (composiciones endecasilábicas), en tanto el temático (composiciones amorosas y a otros asuntos) para hacer lo propio entre el II y el III. (Precisamente ahí radica la diferencia con la organización boscaniana en la que la separación entre los libros II y III se asienta en sistemas genéricos: petrarquista frente a clásico o neoclásico; en la época de Lomas ya ha perdido sentido tal polaridad y en el libro II se incluyen composiciones en tercetos y hasta una égloga.)*⁹⁹

De esta forma, ni la separación del libro I frente a los demás ni del II respecto al III tienen el mismo sentido. De hecho, es posible que Lomas haga la separación del libro I solamente siguiendo una tradición de la lectura de Boscán, ya que lo único que lo diferencia es el metro: el contenido, las imágenes petrarquistas, etc., son extrapolables. Pero hubiera sido demasiado novedoso estructurar un cancionero alternando verso tradicional y verso italianizante. El poeta sí realiza una separación de temas en cuanto a la poesía satírica o burlesca de carácter más festivo, que solo desarrolla en versos octosílabos.

Pero es cierto que hace una separación en un libro de las coplas castellanas, con la salvedad de que en ese mismo libro aparecen las traducciones

⁹⁸ Op. cit., (p.634).

⁹⁹ López Bueno, Begoña: "Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del corpus" en *Críticón*, 83, 2001, pp. 147-164.

de las *Piscatorias*, y cuatro sonetos que cumplen la función de soneto-prólogo del cancionero petrarquista. Habla Prieto de un posible error en la colocación de estas composiciones, sobre todo en referencia a los sonetos, que, colocados al principio del libro II, constituirían un perfecto cancionero petrarquista. Díez, en cambio, cree que se trata de una articulación manierista del libro, e insiste en su deseo de variedad. Coloca en el centro el libro de mayor coherencia formal, y los Libros I y III son misceláneos, caracterizados por la variedad métrica.

Rubio opina que la pasión de Lomas es completamente libresca, un amor ideal que lo aparta del vulgo necio, pero que no responde a un amor real, tras Filis no hay una mujer de carne y hueso que despierte en él esos sentimientos.

Ciertamente la imagen que se desprende de muchas de sus obras es la de “un Lomas razonable, prudente y amante del orden”, como dice Rubio; un hombre preocupado por el mantenimiento de su numerosa familia, y amante de la vida tranquila y de la amistad. Y es cierto también que la crítica que se ha ocupado de Lomas ha visto en él un poeta lleno de artificio y carente de auténtico sentimiento. J.I.Díez coincide con Prieto en afirmar que Lomas construye su cancionero desde la literatura, y que Filis es una alegoría que recoge el estado de ánimo o las lecturas del poeta.

Sí estoy de acuerdo con la afirmación de que Lomas utiliza abundantes estímulos literarios. Pero creo que tanto esto como la sensación de estar leyendo un “amor libresco”, que decía Rubio, son producto de los fallos en el ingenio del poeta, no de que detrás de Filis no haya una mujer real. Si olvidamos por un momento estos juicios, y leemos secuencialmente las *Obras*, podremos darnos cuenta de que los poemas siguen una historia amorosa, jalonada, bien es verdad, de tópicos, pero tras la que late la existencia real de una mujer escondida en la Filis alegórica.

V.2. LAS TEORÍAS AMOROSAS DEL XVI

Las obras de Lomas son un buen ejemplo de las distintas teorías amorosas que confluyen en la poesía del XVI. En un interesante estudio, M^a Pilar Aparici analiza estas teorías y los temas en los que se ven reflejados.¹⁰⁰ Señala la autora la confluencia del platonismo, el amor cortés, el petrarquismo, la influencia de Ausiàs March, unidas a corrientes realistas como la ovidiana y la aristotélico-escolástica. Siguiendo la clasificación de temas que propone Aparici (mezcla, en mayor o menor medida, de las teorías que expone), podemos observar que todos son tratados por Lomas, de manera secuencial, y con distinción entre Libro I y Libro II solamente en cuanto a métrica:

- Características del amor:
 - El amor es bueno en sí mismo, como decía Platón, y es un deseo: por lo tanto, deseo del bien.
 - El amor es puro, y se eleva sobre la materia. La tensión producida entre el amor espiritual y el amor carnal, que se aprecia, por ejemplo, en la poesía de March, no llega a los versos de Lomas (excepto quizás en la Canción II, como señala Matas y veremos más adelante).
 - El amor presenta múltiples paradojas, es una unión entre contrarios. Y esta característica la vemos con mucha frecuencia en Lomas, en metáforas ya generalizadas como fuego / hielo, vida / muerte.
 - El amor no suele ser correspondido, y por eso se generalizan las quejas sobre el desamor. Y si bien para que exista no debe darse una correspondencia, Amor castiga a los que lo desprecian. Esa amenaza de la venganza del amor aparece varias veces en Lomas, cuando se queja del desdén de Filis. Y la amada aparece como una “fiera homicida”, pues causa con su dureza la muerte del buen amante (muerte que es, también en nuestro poeta, tema recurrente, y distinto del suicidio: la amada es la que – se pronostica – causará la muerte del amante).

¹⁰⁰ Aparici Llanas, M^a Pilar: “Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI” en BBMP, XLIV, 1968 (p.p. 121-167)

- El proceso de enamoramiento – El enamoramiento se produce, sobre todo, por la belleza de la amada (*El fuego que enciende tu belleza*, dice Lomas en la epístola II; *Este mal que hizo vuestra belleza*, en las coplas *Claro y conocido engaño*). Y sobre todo, en los versos del Soneto XXIV, cuando habla de la herida que le causa el amor:

*La causa no es amor, ni la fe mía.
Tan sólo, Filis, es vuestra belleza,
que para más, poder y fuerza tiene.*

Y ese enamoramiento le llega al poeta por la mirada. Son muchas las ocasiones en las que Lomas utiliza este tópico tan repetido en su época. Sirvan de ejemplo estos versos en los que la mirada de la amada es tan potente que necesita un filtro para contemplarla:

*Que, aunque son ojos tan bellos,
su calidad es tan fiera
que no hay vista tan entera
que sufra los rayos de ellos
si no están con vedriera. (de Claro y conocido engaño)*

Unido a este tópico está el de la herida por Amor, que Lomas ya nos anuncia desde los sonetos-prólogo, y que será una constante en sus quejas amorosas: (*Diez meses nueve veces han pasado / que me hirió Amor con dardo ardiente*. Soneto II). La herida está causada por las flechas que lanza Amor, muchas veces a través de los ojos de la dama.

En cuanto a la idea de los hados y el destino, el amor aparece en Lomas como algo impuesto, no buscado. (*Metióme tu beldad y mi destino / en este laberinto de tormento*. Epístola II). Hay una cierta justificación, puesto que la belleza de la dama es muy grande.

- Los efectos del amor – El sufrimiento amoroso tiene su correlato en una serie de signos físicos que son claramente visibles: palidez, confusión al hablar, turbación, debilidad, desánimo... Cuando Lomas duda entre declarar o no su amor a Filis, se extraña de que ella no lo haya notado ya, viendo los signos externos de su amor:

*¿Qué más declaración
queréis, decí, que ver mi encogimiento,
mi sospirar, mi llanto y turbación*

y un desmayarse siempre el corazón?

Si yo me declarase

más de lo que declara mi semblante... (Canción IV)

Pero es peor el sufrimiento interior, que los autores se complacen en describir. El amor cortés, y también el petrarquista, es un amor dolorido, que no proporciona satisfacciones, si no es la escasa de la visión de la amada. El amante se acomoda en ese dolor, y llega a encontrarlo incluso satisfactorio. Así, el poeta le pide a Filis:

si sabes que mi vida

se goza y se sustenta

de sólo que a mis penas sobre pena,

(...)

No seas piadosa,

dulce Filis, gentil, blanda, amorosa. (Madrigal)

Llega a estar feliz con ese rechazo, y a sentirse libre dentro de ese sometimiento al amor:

porque el dolor le es contentamiento

y libertad estar preso y rendido. (Soneto XXIV)

Otro de los dolores del amante está causado por la ausencia. Explica Aparici que hay muchos puntos de vista en esta consideración, desde pensar que si la ausencia causa dolor es porque el amor no es verdadero, como en la tradición platónica, o que los dolores son causa de un amor puramente físico, según Castiglione. Señala la autora que la consideración de la ausencia estuvo muy marcada por las *Heroidas* de Ovidio, que retrata a mujeres abandonadas, que sufren por la partida o abandono de sus amantes.

En Lomas la ausencia es un tema central, y está tratado desde varias perspectivas: la ausencia del amante, que se aleja de la amada; la ausencia temporal de la amada y la ausencia definitiva, que es comparada con la muerte. Veremos esta evolución al seguir el proceso amoroso a través de los versos.

Aparici olvida mencionar otro de los grandes motivos de dolor en el amante: los celos. Suelen surgir después de los breves momentos de plenitud amorosa que suele reflejar la poesía petrarquista: la consecución del amor es breve, y se narra casi siempre desde el recuerdo, en un momento de soledad. De ahí surgen los celos: la amada prefiere a otro, y el amante contempla su felicidad

perdida. Se une a este el tópico del encarecimiento de los bienes y las virtudes propias, de gran tradición.

Lomas trata pocas veces el tema de los celos, y en dos ocasiones, cuando les dedica un poema entero, acude a imitaciones de autores italianos.

Son también efectos del amor el vencimiento de la razón, cuyas reglas deja de seguir el amante. En la lucha entre amor, o pasión, y razón, sale siempre vencedor el amor:

*Gobernaba la razón
alguna vez en mi fuego,
mas ya va tan crudo el juego
que gobierna la pasión,
que al sentido tiene ciego. (Ya desmaya el corazón)*

Pero los efectos de Amor alguna vez son positivos. El amor ennoblece al amante, que se precia de ser buen amador. Menciona Aparici la idea de la enajenación: el amante ya no vive en sí mismo, sino que vive en la amada. Esta idea se ha reformulado muchas veces, y también aparece con frecuencia en los versos de Lomas, en métrica tradicional:

*en fuerza de contemplarla,
de mí propio vivo ausente,
ufano de sólo amarla (Tan terrible mal recibo)*

o en versos italianizantes: *mire los ojos donde muero y vivo*, (Son. VIII), el verso de acento garcilasiano *Por vos soy, por hablo y por vos vivo*, (XXXII) o los versos de la Canción VII:

*Pues ¿cómo a lamentar sin alma acierto,
pasión suave y dura,
que en Filis esté vivo, y en mi muerto?*

- La caracterización de la dama y del amante – La característica fundamental de la dama es la belleza. Esa belleza se describe siempre en los mismos términos, que se repiten desde Petrarca. El canon obliga a que la mujer sea de cabellos rubios, ojos claros, blancura en la piel, y sobre todo proporción y armonía en la figura. La belleza es, como ya hemos visto, primera causa de amor, y también motivo de elevación del amante.

A la belleza exterior se une también la interior. Dice Aparici que: *La perfecta dama cortés es, además de hermosa, afable, dulce, sensata,*

*“ensenhada”, inteligente; además tiene atributos excepcionales, tales como tener en sus manos la vida y la muerte del amante.*¹⁰¹

También la virtud y honestidad son cualidades destacables. Con todas esas virtudes describe Lomas a Pocris, la protagonista de su fábula mitológica, que es un trasunto de la propia Filis. También en varios poemas hace extensas descripciones de la figura de su amada. El soneto IX es un buen ejemplo. Comienza alabando la belleza externa, de la manera tópica que hemos mencionado:

*Filis, el sol, el alabastro y grana,
el ébano, el coral, marfil y el oro
con que Naturaleza mi tesoro
y tu beldad forjó tan soberana,*

Y después alaba sus virtudes:

*el alto ingenio, la cortés y llana
plática y presunción, y aquel decoro
divino de tu claro ser
(...)
la perfeta virtud y el obrar santo*

Pero, además de todas estas cualidades, la dama tiene una característica negativa fundamental: la dureza. Esta contraposición es la que da sentido a la tensión amorosa de la poesía petrarquista. La dama es cruel con el amante, ya que no acepta su amor ni se apiada de su situación de dolor extremo. La dama es una “dulce enemiga”, de condición dura y cruel, a la que en sus reproches el amante acusa de no ablandar *“la dura piedra de tu helado pecho”*.

No es frecuente que aparezca una descripción física del amante. No hay para ello ningún canon establecido. Sí, en cambio, para su descripción moral, que tiene como referencia ineludible la idea de cortesano que Castiglione propuso en su obra.

En el caso de Lomas, algo similar a una descripción podemos encontrar en *La desastrada historia de Céfaló y Pocris*: al describir a los amantes, si Pocris es identificada con Filis, Céfaló tiene que serlo con el poeta. Aparte de esta sutil relación, solo podemos encontrar alguna referencia en el encarecimiento que el

¹⁰¹ Aparici, op. Cit., 160-161.

poeta-pastor hace sobre su persona, en comparación con su rival amoroso, desde el tópico pastoril.

Por lo demás, el amante se caracteriza sobre todo por ser fiel a la amada. Ninguna circunstancia puede hacer que cambie su amor. El mejor ejemplo de ello es la reinterpretación del *Ponmi* petrarquesco, que en Lomas acaba con la contundente conclusión: *que a quien de veras ama, nada muda* (Soneto XXXI).

También está presente en el petrarquismo la imagen procedente del amor cortés: el amante mantiene con la dama una relación de vasallaje, es su siervo y está sujeto a su voluntad. En otras ocasiones, el vasallaje se le rinde al Amor-personaje, y el amante está sujeto a su caprichosa voluntad.

Por último, señala Aparici la rebeldía del amante, que en principio es contraria a la cortesía amorosa. Pero en el petrarquismo, el amante se rebela alguna vez ante una situación de rechazo continuado. El extremo de esta rebeldía no está en las quejas, que intentan ablandar la dureza de la amada: se da cuando el amante pide castigo para la amada injusta, o le advierte del daño que puede causarle su dureza. La apreciación negativa del amor se da, principalmente, en una composición en la que Lomas habla muy duramente de los efectos negativos del desamor: las octavas del Libro III (*Este crüel que al mundo habéis dios hecho*). También es muy dura su visión del amor en la Canción XI, en la que habla el pastor Montano y recrimina el desamor de Tirrena.

Este planteamiento del panorama amoroso que brevemente he descrito queda reflejado en el discurso que nos presenta Lomas en sus tres libros de poemas, y que voy a recorrer en sus detalles más significativos.

V.3. UN PROCESO AMOROSO Y VITAL

LIBRO I

Es evidente que Lomas intenta separar sus traducciones de Tansillo del resto de sus obras: tras ellas aparece un título: “Comienzan mis obras”. Piensa Díez que quizá quiso anteponer a su obra la de un autor de prestigio, que seguramente fue referente para él, un “listón poético inicial elevado”.

Después ya da comienzo a sus obras, con cuatro sonetos que cumplen, conjuntamente, la función del soneto-prólogo petrarquesco, como señala acertadamente Antonio Prieto, estructura que Díez considera relacionada “con el deseo de complicación estructural del manierismo”¹⁰².

Señalaba Juan Manuel Rozas que *La función del soneto-prólogo, es esencialmente la de todo prólogo desde la oratoria greco-latina: la “captatio benevolentiae”, pero aquí no de cara a lo literario sino a lo moral.*”¹⁰³ El autor estudia los sonetos-prólogo de una treintena de poetas de los siglos XVI y XVII, entre los que no incluye a Lomas, y habla de “Cancioneros petrarquistas manieristas”, como los del Espinel o Soto de Rojas. En ese camino de transición podríamos situar el cancionero de Lomas.

En estos cuatro sonetos el poeta quiere situar al lector y orientarlo en la historia que va a leer: un proceso amoroso, desgraciado, con un final triste, y que el autor quiere proponer como advertencia dirigida a aquellos que ya aman: los que saben de qué está hablando entenderán lo que dice, mientras que su objetivo no se podrá cumplir en los que estén libres de Amor. Y deja también claro que la narración de esta historia está enmarcada en la tradición petrarquista: en los cuatro sonetos nos da constantes referencias al cancionero petrarquista, en sus planteamientos e incluso en el recuerdo de sus versos. Señala Álvaro Alonso:

*Lomas parece tener en el oído, de forma casi obsesiva, los versos del Canzoniere, y sus palabras le vienen a la pluma de forma desordenada*¹⁰⁴.

Pero apunta también cómo el concepto de escarmiento está sacado de la tradición española, ya que Petrarca no lo menciona, ni tampoco Garcilaso, y sí lo hace Boscán. Ante el arrepentimiento final, volvemos a la influencia de Petrarca, Pero Boscán se libra del mal amor, y entra en el amor conyugal, en el que no hace falta arrepentimiento – por tanto no hay composición religiosa final, como en Petrarca.

¹⁰² Op.cit., p.67

¹⁰³ Rozas, Juan Manuel: “Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del siglo de oro” en Homenajes. Estudios de Filología española. I. Madrid, 1964

¹⁰⁴ Alonso, Álvaro: “Cómo se construye un cancionero: sobre los sonetos-prólogo de Boscán, Montemayor y Lomas Cantoral” en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*. Granada. Universidad, 2006

Alonso realiza un estudio comparativo de los sonetos-prólogo de Boscán, Montemayor en dos ediciones de su *Cancionero* y Lomas, con el referente de Petrarca. Una de las diferencias fundamentales es que Lomas los coloca al principio de todas sus obras, no solo del cancionero amoroso.

Al anteponer los cuatro sonetos a todo el libro, Lomas tendía a desdibujar la diferencia entre las dos formas métricas esenciales del siglo XVI, la italianista y la octosilábica castellana. Ambas aparecen todavía separadas, pero las engloba un mismo conjunto de sonetos prologales. Por este camino, no tardará en llegarse a cancioneros como las varias Poesías de Vicente Espinel, donde formas italianas y castellanas no se agrupan en apartados diferentes, sino que se alternan a lo largo de todo el libro.

El concepto es diferente también en Boscán: incorpora la función de escarmiento ante su historia amorosa, propósito que no estaba en Petrarca. Montemayor, en el *Cancionero* de 1554 solo llama al lector a leer sus escritos, mientras que en el 1558 ya se muestra como escarmiento.

Como afirma Antonio Prieto:

*Frente al recomendado irse de la exclusividad de Petrarca manifestado por Herrera en las Anotaciones, y el frecuente olvido en ellas del sentimiento garcilasiano, que animará el camino sonetil de Arguijo, en Lomas Cantoral existe un claro empeño de regresar al Canzoniere y a la lectura de él realizada por Boscán y Garcilaso, que en parte vive Acuña.*¹⁰⁵

Cabello Porras estudia los poemas de Amarilis de Medrano y a Lisi de Quevedo, como una configuración de cancionero petrarquista. El autor habla de una tensión creada entre el “*exemplum*” y los “*fragmenta*”, *disgregando en cierta forma la unidad pretendida e impulsando la obra hacia un desequilibrio estructural acorde con la confusa contradicción inherente a un sentimiento de amor irrealizado*. Esta primera estructura de cancionero se proyecta en las realizaciones de tipo manierista, en las que se afirma una diferencia formal y significativa respecto al modelo original, a partir de una disposición estructural peculiar: un dominio claro de la tendencia a la dispersión frente a la acción

¹⁰⁵ Prieto, Antonio, op.cit. p.638

*unificadora que determina el “exemplum”, ya que este permanece como un ejemplo impuesto a la obra desde un nivel extratextual. (...) En cambio, los modelos de cancionero barroco se caracterizarían por resolver equilibradamente la tensión entre los “fragmenta” y el “exemplum”.*¹⁰⁶

El soneto-prólogo de Lomas, aparte de una habitual *captatio benevolentiae*, introduce la idea de situar al poeta frente al lector, para hacerlo cómplice de esa historia que va a narrar. Es posible que, habiendo entendido el sentido del soneto-prólogo petrarquista, y sobre todo, de Boscán, Lomas quiera hacerlo pórtico de toda su obra, ya que en toda ella desarrolla una historia, amorosa y personal, que presenta al lector. La variedad de temas incluidos se justifica con una afirmación de Antonio Prieto sobre el contenido del *Canzoniere*:

*...en el Canzoniere, con su buscada unidad, existe una fusión de tiempos. (...): Son hechos reales que se incorporan a la historia amorosa. De ahí que un cancionero petrarquista sea un conjunto poético medularmente centrado en su historia amorosa, pero con otras composiciones aparentemente ajenas que fijan e individualizan esa historia con su tiempo y espacio concretos.*¹⁰⁷

De forma que la *cornice* se establecería con los sonetos-prólogo (donde comienzan sus obras) y con la canción XII que cierra el libro III.

Uso de coplas castellanas¹⁰⁸

Prieto escribía que: *Distintamente a Boscán, que alojaba como un pasado superado su poesía cancioneril en el primer libro, Lomas acoge como actualidad, en su primer libro, las coplas castellanas.*¹⁰⁹ De modo que no le resultaría extraño situar en primer lugar sus cuatro sonetos-prólogo para después seguir: “Comienzan las coplas castellanas”.

¹⁰⁶ Cabello Porras, Gregorio: “Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro (La serie de Amarilis de Medrano y la serie de Lisi en Quevedo)” en Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro. Almería, Universidad, 1995

¹⁰⁷ Prieto, Antonio: “El cancionero petrarquista de Garcilaso” en *Dicenda*, 3, 1984 (p.97-115)

¹⁰⁸ Sobre la división de libros en coplas castellanas y petrarquistas habla Nuñez Ribera en “Los poemarios líricos en el siglo de oro: disposición y sentido”. *Philologia hispalensis*, XI, 1996-97 (p. 153-166). Se centra sobre todo en remarcar la separación entre versos castellanos e italianizantes, y los cambios que se producen hacia el Barroco. Menciona la división tripartita de la obra de Lomas, heredada de Boscán.

¹⁰⁹ Prieto, A., Op.cit.

Este primer libro es el menos extenso de los tres. Lomas maneja con maestría los recursos cancioneriles, y así lo reconoce Alonso Cortés:

*“No andaba desmañado Lomas en la imitación de los antiguos españoles. Lejos de ser así, es posible que en ella más que en el “dolce stil nuovo” estuviera su fuerte. Maneja con soltura la copla octosilábica y no le son extrañas las sutilezas amorosas, tan a menudo bellas, de nuestros Villasandinos y Álvarez Gatos.”*¹¹⁰

Pero, como señala J.I.Díez, Lomas evita lo popular, en métrica y temas. Llama la atención que no incluya en sus obras ningún romance. Y, a no ser por el octosílabo, al leer muchas de las composiciones de este libro nos parece estar leyendo poesía petrarquista.

Álvaro Alonso estudia la influencia del petrarquismo en la poesía cancioneril. Al hablar de la relación con el ámbito mitológico cita a Lomas en dos versos: *Hice, cual Ícaro, el vuelo*, unido a *sin vos sin Dios y sin mí*: una referencia mitológica que convive en la misma estrofa con un verso de tradición cancioneril. Analiza también esa influencia en la descripción de la amada, y dice sobre Lomas:

De forma aún más clara aparece el motivo en las obras de Lomas Cantoral. Así en el poema “Alma triste, ¿qué buscáis?”, el enamorado se dirige a los ojos de la amada “llenos de luz pura, serena”. Aparte de los adjetivos, lo más revelador es el contexto en que se produce esa apelación. El autor no habla exclusivamente a los ojos sino a una serie de elementos cabello-ojos-labios-manos. Se traten de lo que Giovanni Pozzi llamó “il canone breve”: en lugar de describir todo el cuerpo, la lírica italiana del Renacimiento, bajo el influjo de Petrarca y Boccaccio, prefiere seleccionar una serie de elementos del rostro (normalmente los mismos que aparecen en este texto) y uno ajeno a la cara (con frecuencia las manos). De hecho, el esquema de estos versos de Lomas Cantoral es el mismo que el de varios sonetos de Fernando de Herrera. Las deudas de los

¹¹⁰ Alonso Cortés, N.: “Jerónimo de Lomas Cantoral” en RFE, 1919

*octosílabos de Lomas con el petrarquismo se evidencian de manera muy pintoresca en el motivo de los ojos tras las gafas.*¹¹¹

También señala Alonso que un motivo como el del condenado a muerte, procedente de Ausias March, solo se había dado en endecasílabo, hasta que Lomas lo vierte en octosílabos, tomándolo posiblemente de la poesía de Boscán.

Si el proceso de unión se fue gestando a lo largo del siglo XVI, en la generación de Lomas ya se han asimilado las dos corrientes, y el petrarquismo en octosílabos se siente como algo natural.

Parece que al estructurar el libro I Lomas se ha acercado más a los convencionalismos: separa al principio los poemas amorosos, dirigidos a Filis, y señala: *Fin de las amorosas. Comienzan las diferentes*. En este apartado incluye siete composiciones de carácter diverso.

Así, comienza el libro con tres cartas¹¹². Distingue Lomas entre las denominaciones de “Carta” para las que incluye en el libro I y “Epístola”, para el libro III. Como señala Díez, esta separación no estaba totalmente clara en la época. De entre los diversos autores que ensayan tipos distintos de cartas y epístolas, Díez une a Lomas con Rufo y Alonso Núñez de Reinoso en la práctica de este tipo de carta en octosílabos. Y advierte que “Sus cartas son modelos divergentes del canónico, la carta de amores”. Muchas veces se acercan a la epístola horaciana.

Matas opina que Lomas, con la denominación “carta”, pretendía subrayar que estas obras estaban insertas en la práctica cancioneril, en las cartas de amor o *dezires* de los cancioneros medievales. Caracteriza así las cartas de Lomas:

Así, las cartas de Lomas Cantoral están compuestas en metros característicos de la poesía cancioneril (coplas castellanas compuestas en doble redondilla y estrofa manriqueña de pie quebrado compuesta en una redondilla octosilábica más un verso tetrasílabo),

¹¹¹ Alonso, Álvaro: “Petrarquismo en octosílabos: del Cancionero de Urrea al de Pedro de Rojas” en Cuadernos de Filología italiana 2005, Num.Extr. 235-246

¹¹² Para el estudio de la carta en octosílabo, vid. Díez, J. Ignacio: “Notas sobre la carta en octosílabo” en *La Epístola*, ed. B. López Bueno. Sevilla, Universidad, 2000. (pp. 151-180). En las cartas de Lomas tengo como referencia el artículo de Matas Caballero, Juan: “Amor y amistad en las cartas y epístolas de Lomas Cantoral” en *Poesía del Siglo de oro a la sombra del canon*. León, Universidad, 2005. (pp. 15-71).

*cuyas estrofas (no tienen la misma especialización estrófica que la epístola en endecasílabo) presentan, entre otros, los siguientes rasgos: una clara unidad autónoma que se traduce en la independencia sintáctica y semántica; tienen un fuerte conceptismo, un tono reiteradamente doliente; y una extensión indeterminada.*¹¹³

Hay una clara diferencia entre las cartas amorosas y la Carta IV a Cristóbal de Mendoza. En las primeras, las características que nos hacen identificarlas como cartas son mínimas. La primera de ellas – que resulta decisiva – es la denominación que les da su autor. Después, encontramos ciertas referencias a la escritura (*estos versos escribí*, en la I, aunque no tiene por qué referirse a una carta; *si aquí escribiere*, en la III; *os presento / lo que pedistes ofrezco*, en la I). Por lo demás, podría tratarse de cualquier composición en la que el poeta expone sus quejas de amor a la amada.

La Carta I supone el ofrecimiento completo y sin reservas del amante a la amada. Responde quizá a una petición de la amada de declarar sentimientos (*Lo que pedistes ofrezco*), cosa que hace el poeta, disculpándose por si su ingenio no consigue expresarlo adecuadamente. Desde esta composición ya indica el poeta que toda su libertad está sujeta a la amada (*al merecimiento vuestro / ofrezco mi voluntad/ y albedrío*). Luego especifica de qué manera se entrega sin reservas, y “desde hoy”, marcando el inicio del proceso amoroso que vamos a ver:

*Nada quiero que sea mío:
seso, corazón y vida
a vos sin tasa y medida
desde hoy más entrego y fío
sin doblez.*

A continuación, la idea del amante indigno, cuyo único mérito es entregarse enteramente:

*Presente es algo suez
para lo que vos valéis,
pero, como bien sabéis,
harto da quien de una vez
lo da todo.*

¹¹³ Op.Cit., p. 19

Lo que queda del amante, que es ya solo el cuerpo físico, también puede ser de la amada. Propone una curiosa situación, de corte cancioneril, en el que la amada debe ganar a las cartas lo que le queda al Amor, al que ya le ha ganado todo lo demás.

Ya en esta primera canción aparece la idea de sufrimiento (*en el mal de que muero*), pues ya sabe el poeta que su ofrecimiento no va a ser bien aceptado.

En la Carta II, el continuado desdén ha provocado que el poeta se decida a escribir esos versos. Pasa de dirigirse a la amada a dirigirse a sí mismo, porque a ella no puede darle ni alegrías ni penas. Entonces realiza un triple apóstrofe, a sus ojos, a su lengua y a su alma para que muevan la queja. Primero la queja es a la dama desdeñosa. Pero, como si estuviera oyendo y el poema se desarrollara al par que una escena de encuentro, el poeta cambia y empieza a quejarse de sí mismo por dejarse llevar por el amor. Es una queja con un sentido de oralidad que se manifiesta en varios momentos, quiere dar publicidad a su amor y a la dureza de la amada: *porque conozca siquiera / el mundo // Mandad, señora, escuchar* (como si estuviera ante un auditorio más amplio) *// Ya me parece que os veo / tan alterada de oírme.*

Se queja de que hace tiempo que la sirve y ella se muestra desdeñosa.

Estrofas más adelante, se repite el triple apóstrofe para calmar a los tres destinatarios (ojos, lengua y alma). La carta se cierra dirigiéndose de nuevo a la amada y solicitando perdón por la queja amorosa.

Matas aprecia en esta carta ciertos indicios de la lucha entre amor espiritual y el amor carnal: *Frente a esa expresión de espiritualidad de su sentimiento de amor, el poeta se queja de sí mismo porque en algún momento se sintió atraído eróticamente por su amada dando paso al amor concupiscente, cuando expresa su deseo de “en vuestros lazos prenderme / estrechos, faltos de bien” (v.v. 99-100), que supuso la pérdida de la razón frente a la pasión*¹¹⁴. También opina lo mismo con expresiones como caer “a rienda suelta en el fuego”. En mi opinión, la interpretación podría igualmente acercarse al reproche por la dureza de la amada, que hace que el estar sometido a ella sea tan negativo.

¹¹⁴ “Amor y amistad...”, p.26

La Carta III tiene también como destinataria la amada. Aquí habla de la locura que supone amar, a base de repeticiones que le dan un ritmo rápido y ligero al poema. Manifestado en tópicos como *siguiendo lo que daña / huir lo que ha de sanar*", el poeta se adentra conscientemente en el sufrimiento. Utiliza también "un no sé qué", al que no le saca rendimiento poético, ya que se refiere a lo que saca el Amor de rendir al amante. La amada es la que ha hecho diestro al poeta en entender todas estas cosas. Tras las quejas expresadas, el poeta se da cuenta de que no está bien quejarse y vituperar a quien tiene el poder de curarlo. Él sufre las consecuencias, mientras que es objeto de risa para la amada:

*Ya yo de haber mal hablado
la pena estoy padeciendo,
y vos os estáis riendo
de verme tan congojado.*

Al final, encontramos guiños a varios autores: en medio de tan claras referencias cancioneriles, se entremezclan dos versos recuerdo de Petrarca: *De esto sé que es mío el daño, / mas vuestra toda la culpa*, recuerdo del *la colpa è vostra, e mio'l danno e la pena* (*Canzoniere*, CCVII). Luego, un argumento sacado de Boscán (el poder de dar la vida), e insta a la amada, a través de una pregunta retórica, a que actúe como Dios, dando vida. Y termina con una advertencia contra las consecuencias del desdén, a través de una mención velada a la historia ovidiana de Ifis y Anaxárate, una de las pocas referencias mitológicas de este Libro I. Y unida a esa referencia encontramos la primera mención a Filis en los poemas.

A continuación, sitúa Lomas una composición compuesta por una serie de estrofas de pie quebrado, mezcla de versos de 8 y 4 sílabas, con el título general de "Otras".

El poeta utiliza el tema del envío del alma a la amada, pero desde el otro lado, es decir, cuando el alma vuelve, desdeñada. Hay un desdoble en el que el poeta reflexiona con su alma, como si fueran dos que están compartiendo la misma pena del desamor. El alma no contesta, y es el poeta el que interpreta sus sentimientos, desde un punto de vista muy cercano al amor cortés: expresiones como "Justo galardón ha sido" "añadiendo en la cadena / que nos enlaza eslabones / de más firme servidumbre". Donde el poeta ve que no es remedio

conocer el daño, pues se sufre igualmente. Durante 10 estrofas dialoga con su alma, y luego comienza una queja que plantea en plural (“Lloremos”) manteniendo el desdoble. Después, al igual que antes con el “Quéjome”, repite la estructura anafórica con un llanto plural (el cuerpo y el alma) ante el desdén.

El “lloremos” se repite también en medio de la estrofa.

El llanto va mezclando los extremos del amor: *lloremos aquel costoso / día primero en que metimos / la cerviz en el hermoso / yugo de oro // lloremos aquel placer / que Amor nos dio*. Habla de los ojos, la boca, las manos y el ser completo de la amada. Por último, el llanto tiene como causa su dureza.

La última estrofa mueve el alma a reposo, puesto que a ratos tiene que reposar para seguir mostrando su sufrimiento.

Más adelante glosa unos versos castellanos (*Pasaré mis tristes días*).

Hay que señalar la diferencia en el trato a las glosas en el libro I y en el libro II. En el I Lomas titula los poemas como “Glosa” y reproduce al principio los versos glosados. En el II, en cambio, apenas sí lo señala (“Glosa mía”, escribe al glosar un soneto de Boscán; en el caso de Garcilaso, ni siquiera lo señala) y no reproduce los textos glosados.

En esta Glosa I Lomas vuelve a utilizar el tema de Ícaro, que ya había utilizado en los preliminares, pero esta vez desde otra perspectiva: la osadía que antes le había servido para expresar el atrevimiento de cantar a un gran señor se convierte ahora en osadía amorosa, la otra, y tal vez más frecuente, forma de utilización del mito en la poesía del siglo XVI.

La interpretación del mito se basa en una comparación que se hace explícita en la segunda estrofa (*Hice, cual Ícaro, el vuelo*), aunque ya se narra en la primera estrofa: Amor fue el culpable de que el pensamiento volara al cielo, con loco atrevimiento. El poeta cae de allí, y se precipita en un “mar de duelo”. Las estrofas tercera y cuarta son una reflexión moral sobre la osadía amorosa, de la que el poeta acepta las justas consecuencias.

Dentro de la glosa se da otra pequeña “glosa” a propósito de un verso basado en uno de Jorge Manrique: “Sin Dios, y sin voz y mi” se convierte en ese “sin bien, sin vos y sin mí”, que Lomas desarrolla en la siguiente estrofa:

*Sin bien, porque no le espero;
sin vos, está manifiesto;*

sin mí, basta ver mi gesto,

El poeta no desarrolla la idea que plantea el verso, y en la glosa que realiza no aprovecha lo suficiente la expresividad de la idea.

Más tarde encontramos el Canto I, composición pastoril en octosílabos, pero que es una clara muestra de la influencia de la poesía petrarquista en octosílabos, como he comentado antes a propósito del trabajo del profesor Álvaro Alonso¹¹⁵. El poeta nos presenta una narración de un momento que muy bien podría ser parte de una égloga. Es la hora de la siesta, y mientras la manada reposa el pastor/poeta le pide a la pastora/amada que se siente, en un *locus amoenus* brevemente definido, para escuchar su canto. Entonces se lamenta del largo tiempo que hace que está a su servicio amoroso, y de que solo se consuela con su vista. Y aparece por primera vez la presencia de un rival amoroso, a quien la amada suplica, y que el poeta considera menos digno. El pastor le advierte de que por su desdén ella también será desdeñada.

En la Glosa II, *No me quejo yo de amor*, el autor aclara que quien causa su dolor no es Amor, sino el desamor. Vuelve a echar mano Lomas de los recursos cancioneriles, en divertidos juegos de palabras:

*Su contrario es, y no él,
quien hace crecer mi queja,
éste es quien mi bien aleja
y deja un dejo de yel,
“que el amor contento deja”.*

De la misma manera las siguiente composición *Otras – Claro y conocido engaño* es un juego de palabras, utilizando el políptoton y la derivación, unidas a veces a la dilogía, con la palabra “antojo”.

*que antojos os ofrecía
porque remediar mi daño
se os antojase algún día.
(...)
Sólo a mi dolor conviene*

¹¹⁵ Comento el Canto I, en su dimensión de poesía pastoril, en el apartado VIII.

*que el tiempo vuelva la hoja,
que ni por antojo afloja,
ni de antojos nace y viene,
ni antojada es su congoja.*

Juega también fonéticamente con el uso sonoro de la jota en las rimas. Resulta una composición ligera y divertida, en la que se suaviza la queja amorosa repetitiva. Termina con una curiosa referencia a la fuerza de los ojos de la amada, de los que no se puede soportar la mirada si no lleva una protección, unas gafas.

En la siguiente composición, Otras *Tan terrible mal recibo*, el poeta se dirige al tiempo que pasa, apostrofando a las horas, que se vuelven mensajeras de su dolor, trasladando a la amada el estado en el que dejan al amante, que vive ausente de sí mismo. Termina el poeta considerando que el paso del tiempo juega a su favor: *que no seréis en mi daño, / antes en provecho mío.*

En *Ya desmaya el corazón* Lomas introduce un nuevo elemento en su historia amorosa. En una larga serie de estrofas va relatando un nuevo mal que lo aqueja, y que es diferente al amor. En la estrofa decimosegunda se decide al fin a nombrarlo: está hablando de los celos. La composición nos recuerda a la composición XX del libro I de Boscán, que también describe un desasosiego amoroso que al fin, en el verso 171, se decide a nombrar: *Pues tiempo es ya que se digan / los celos, que me maltratan*. Ambas coinciden en ser composiciones demasiado largas y artificiosas.

Lomas toma otros dos temas de Boscán. El primero de ellos es el del condenado a muerte que a última hora es perdonado pero muere de la impresión que esa noticia le causa. Boscán trata el tema en el soneto CVIII del Libro II:

*Como 'l triste que a muerte 'stá juzgado,
y de ['] sto es sabidor de cierta ['] sciencia,
y la traga y la toma en paciencia,
poniénds' al morir determinado;*

*tras esto dízenle que 's perdonado,
y 'stando así se halla en su presencia*

*el fuerte ['] secutor de la sentencia
con ánimo y cuchillo aparejado¹¹⁶*

Carlos Clavería anota en su edición la semejanza de esta composición con otras dos de Ausias March y con otra de Hurtado de Mendoza

*Sí com aquell qui és jutgat a mort
E de llonch temps la sab e s'aconhorta,
E creure .I fan que li será estorta
e.I fan morir sens un punt de recort. (I, v.v. 13-16)*

- - - - -

*Tal só com cell qui penssa que morrà
E ja l'han llest moltes veus la sentença,
Mas per mercè l'és donad. Audiència:
Creu e no creu que merce li valrà;¹¹⁷ (LI, v.v. 1-4)*

En el ejemplo de Boscán, el condenado a muerte es indultado cuando ya tiene cerca al ejecutor de su sentencia; en el primero de March, el condenado cree que van a indultarlo, pero no lo hacen; en el segundo, le conceden gracia, pero él no cree que sea posible.

De la misma forma lo encontramos en el soneto de Hurtado de Mendoza:

*Como el triste que a muerte es condenado
gran tiempo ha y lo sabe y se consuela,
que el uso de vivir siempre penado
le trae a que no sienta ni se duela,
si le hacen creer que es perdonado
y morir cuando menos se recela
la congoja y dolor siente doblado
y más el sobresalto le desvela;¹¹⁸(XIX)*

La utilización del tema en Lomas es algo distinta: un indulto de última hora es acogido con tanto gozo que causa la muerte.

¹¹⁶ Cito por la edición de Carlos Clavería. Barcelona, PPU, 1991

¹¹⁷ Cito por la ed. Bilingüe de Rafael Ferreres. Madrid, Castalia, 1983

¹¹⁸ Cito por la ed. de J. Ignacio Díez. Barcelona, Planeta, 1989. El profesor Díez señala ya la relación de este poema con los de Boscán y Ausias March.

El otro tema que toma de Boscán es el permiso del condenado a muerte para decir lo que quiera, en unos versos que prácticamente repiten los del modelo:

*pues se sabe que el que muere,
en público lo que quiere
puede, señora, contar
en la forma que pudiere.*

*Mas el triste que se muere,
en público confesando
puede decir lo que quiere.*

Boscán (I, XVII) ¹¹⁹

A continuación Lomas nos ofrece tres breves composiciones de carácter similar, coplas sueltas de 11, y 10 versos, en los que expone tres efectos de amor. Los tres se explican con una comparación, referida a temas cotidianos. En la primera expone la situación de estar al borde de la muerte – por amor, se supone, ya que estamos dentro de las amorosas – y la necesidad en ese momento de manifestar lo que siente. Se compara este sentimiento, de un último resurgir de fuerzas, con el resplandor final de una lámpara, que crece antes de acabarse.

Las dos siguientes son composiciones paralelas: ambas de diez versos. En los cinco primeros se propone la situación que se va a comparar, y en los cinco últimos se compara con lo que le pasa al poeta.

En la primera se compara la sensación de salir a la luz intensa después de haber estado en la oscuridad con la vista de la amada, que deslumbra al poeta que ha estado en la oscuridad de la ausencia.

En la segunda, se ejemplifica la insistencia frente al rechazo: Una madre rechaza a su hijo pequeño, que cuando más lo apartan más la sigue. De la misma manera, el desdén de la amada provoca que el poeta sea más fiel.

No es frecuente la utilización de temas cotidianos en la obra de Lomas. En estas tres estrofas, y como término de la comparación, encontramos tres sencillas escenas que acercan al lector a los alambicados sentimientos amorosos que

¹¹⁹ Ed. C. Clavería.

viene expresando a través de uno de los recursos más funcionales, la comparación, y de situaciones que puede haber vivido cualquier lector¹²⁰.

Después de estas tres sencillas composiciones, Lomas hace una separación: Fin de las amorosas / comienzan las diferentes.

Y en estas composiciones diferentes nos va a ofrecer siete composiciones que son una miscelánea de gran variedad: una Elegía, dos epigramas, dos glosas, una carta y al final la carta en respuesta de su amigo Cristóbal de Mendoza.

En primer lugar encontramos la Elegía I. Está dirigida a Beatriz de Castro, hija de la condesa de Ribadavia, que se ahogó en el río, siendo aún muy joven. Esta composición está separada de las demás de su género, que están agrupadas al principio del Libro III. Aunque el tono de todas las composiciones elegíacas de Lomas es el mismo, el hecho de haber elegido el octosílabo para esta ha motivado su inclusión en el Libro I.

La Elegía I responde a los tópicos del género, desde un lenguaje grandilocuente y elevado, más propio del endecasílabo. Comienza con una invocación a una de las Musas (posiblemente Erato, a la que nombra en composiciones similares) para que le inspire en la escritura (*Forma ...mis conceptos imprudentes*, le pide). Las primeras seis estrofas expresan de manera hiperbólica la tragedia que ha supuesto esa muerte, el luto al que se suman los elementos de la naturaleza. Dirige el lamento a aquellos que sienten la muerte, a los implicados, entre los que se incluye, igual que la Musa se incluye en el luto. En las tres estrofas siguientes alaba a la joven muerta, terminando con una acumulación de metáforas:

una tierna planta de oro,
una flor jamás tocada,
una perla y un tesoro,
una nieve no pisada
y un ángel del alto coro;
un rosal de varias rosas

¹²⁰ Respecto a los poemas que reflejan situaciones cotidianas, vid. Alonso, Álvaro: *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del cancionero general a la lírica italianista*. London, Queen Mary University, 2001

Las siguientes cuatro estrofas son una imprecación a la Muerte, como personaje: *¡Oh, Muerte cruda y avara,/ sin ley, sin conocimiento!* Apela a la injusticia de llevarse a una persona joven, a la tristeza de la madre y por último le recrimina el tipo de muerte: en el agua.

Enlazando con esto, las siguientes siete estrofas están dirigidas al Duero, como un río divinizado que es el que ha acogido, de manera cruel, a la niña. Quizá sean estas las estrofas más interesantes de la composición: forman una escena mitológica, muy distinta a la que nos ofrece Lomas en las fábulas. Se trata de una escena tenebrosa, en la que el río-rey es un ser despiadado, que recoge viva a la niña y la arroja muerta en su ribera. Le recrimina también que no hubiesen acudido sus ninfas a recibirlas. Y a continuación, maldice a ese río mitológico, a través de una invocación a Dios, en una curiosa mezcla de religiosidad y paganismo. El retrato que imagina de este río ya maldito es la contraposición de las riberas idílicas que en otros poemas nos muestra:

*Y que se agote tu fuente,
y Neptuno no te acoja,
mas ponga en ti su tridente
con tal rigor que recoja
en un charco tu corriente:
tan estrecho y cenagoso,
tan lleno de niebla oscura
que, en vez de ninfas hermosas,
anden por tu seno ondoso
todas de horrible figura
cien mil serpientes ponzoñosas.*

*Y que tus peces y arenas
se vuelvan en infernales
sabandijas, todas llenas
de ponzoñas inmortales,*

Por fin la última estrofa está dirigida a la niña fallecida, prometiéndole, desde la humildad poética, darle fama a través de los versos. Es curiosa la referencia al Nilo, poniendo como garante de su promesa la crecida de este río (*te prometo, en cuanto al suelo / egipcio regare el Nilo*).

A continuación incluye Lomas un epigrama de carácter funerario, pero de tono completamente distinto. Encuentra Rubio González un sentido irónico en la alabanza a una dama muerta, que alcanza mayor bienestar en la muerte, a pesar de todo lo que disfrutaba en vida. Posiblemente tenga carácter satírico, ya que acabamos de ver una profunda lamentación (en su forma, al menos) en la muerte de una dama parecida.

Elige Lomas para su Glosa III un estribillo cancioneril que recoge un concepto fundamental en el petrarquismo: el amor eterno, la eterna fidelidad a la dama. Critica al amante que olvida, afirmando que su amor no fue cierto, o no fue profundo. Y en la última estrofa recalca la idea de que al buen amador nada puede hacerlo cambiar, idea que desarrollara más tarde a través de la imitación del *Ponmi* petrarquista, procedente de Horacio:

*pensar es grave locura
que puede en su pensamiento
tiempo, ausencia o desventura.*

El contenido de esta Glosa, como el que veremos en la Glosa IV, es una reflexión sobre la constancia en el amor, separada de cualquier referencia a la amada o al proceso amoroso.

La siguiente composición, *A mi noticia ha venido*, es de las pocas en las que Lomas desarrolla un estilo satírico y burlesco. Es una composición ligera y ágil, con un vocabulario coloquial, en la que juega con la ironía, las dilogías, juegos de palabras y diversos recursos propios de la poesía cancioneril. El tema es la crítica a un caballero que es demasiado tacaño y por lo tanto no cumple las condiciones necesarias para ser un buen enamorado.

La Glosa IV es una reflexión sobre la incertidumbre de la felicidad, sobre lo inestable de cualquier gozo y lo poco que hay que fiar de su estabilidad. Este concepto suele estar aplicado al amor, que es el inestable y produce la tristeza contraria al contento. En este caso no se menciona, ya que, como ha comentado respecto a la Glosa III, se trata de una reflexión abstracta sin relación con la historia del poeta.

El siguiente epigrama es otro de los ejemplos de escritura ligera y humorística de Lomas. Es un sencillo juego de palabras con los nombres de dos

recién casados: Juan y Juana. La unión amorosa se manifiesta también en la semejanza fonética de los nombre, que están enlazados.

El libro I se cierra con la Carta a Cristóbal de Mendoza, y su correspondiente contestación. En este caso, encontramos ya las características propias de las cartas: enviada a un amigo ausente, con envío al principio y despedida al fin, tratamiento de temas cotidianos y reflexión. Aunque mantiene la denominación de “carta”, por estar escrita en octosílabos, su contenido la asemeja a la epístola horaciana que encontraremos después. Su relación con la *Epístola a Felipe Ortega*, que cierra el Libro III, es muy estrecha.

La carta comienza cuando el poeta, que está ausente de la ciudad, como escribe en el título, justifica ante Mendoza su tardanza en escribir, aquejado de mal de amores, ya que solo de amor podía escribir, lo que no cuadra en semejante carta:

*De suerte que si quería,
señor Mendoza, escrebiros,
al punto daba en deciros
el dolor de que moría.*

La causa de su sufrimiento es la ausencia, que describe durante las primeras seis estrofas. El sentimiento es una unión de contrarios en los que se mezcla la añoranza y los recuerdos con los celos y la sospecha. Lo expresa Lomas a través de rápidos versos en los que utiliza el paralelismo:

*las sospechas que le siguen,
las memorias que le matan,
los medios que le maltratan,
los celos que le persiguen;*

*las congojas, los tormentos,
las ansias, las asperezas,
los sospiros, las tristezas,
los llantos, los pensamientos;*

Pero el amor le da una tregua, que le permite escribir a su amigo, y decide hablarle sobre la ciudad en la que está (*de esta tierra / daros noticia, Señor*). No tenemos certeza de la ciudad desde la que está escrita esta carta. Por la

semejanza con la Epístola IV se supone que procede de Sevilla. No es del todo improbable, ya que durante el tiempo en el que el hermano del poeta vivió allí, Lomas pudo estar con él en varias ocasiones. También puede tratarse de alguna ciudad italiana adonde viajara con alguno de los miembros de la casa de Zúñiga, como apunta Antonio Prieto. Lo cierto es que debía de tratarse de una ciudad grande que a Lomas, acostumbrado a un Valladolid bastante floreciente, lo desbordó. Porque en las siguientes dieciocho estrofas nos ofrece un retrato totalmente negativo de una ciudad en la que impera el desorden y la inmoralidad. La compara con Babilonia, que pierde en la comparación, y con Sodoma y Gomorra (*las ciudades / que Dios con fuego asoló.*)¹²¹ Sevilla en ese momento tenía una numerosa población, más la población flotante que paraba allí en su tránsito hacia América. Esto debió de propiciar un alto nivel de delincuencia, y también el flujo de grandes cantidades de dinero. Y Lomas estaba cercano a ese mundo comercial, por el trabajo de su hermano.

Crítica Lomas el sentido comercial de la ciudad, que pone el negocio por encima de todo, incluso de la relación entre padre e hijo. No se conoce la virtud, y no se hace caso del consejo ajeno (5 estrofas) Después comienza a hablar de las relaciones amorosa, y la ciudad tampoco sale muy bien parada. Durante las siguientes trece estrofas critica en primer lugar a los galanes: jugadores y pependencieros, presumidos y faltos de entendimiento e ingenio.

Si hay alguien que sea ingenioso, resulta obstinado en sus opiniones, pedante y orgulloso.

En cuanto al amor, hace una afirmación que explica lo que viene a continuación: *dineros son amores*. Presenta la relación entre hombres y mujeres como un negocio similar a los que ha descrito en las calles: quien tiene dinero, organiza fiestas y banquetes, consigue a las mujeres. Y no hay ningún cuidado en guardar el honor de la mujer: *A la hija os da la madre, / el marido a la mujer / deja sola*.

Si la moral de los amantes es así de laxa, la de las mujeres no se queda atrás:

¹²¹ Se concentran en este poema las únicas referencias bíblicas que Lomas utiliza: Babilonia, Sodoma y Gomorra, Sansón y Salomón.

*No halláis miedo que ellas miren
en más que sólo el dinero.
Deles el sucio y grosero,
que a fe que por él sospiren.
A unas astutas y avaras,
falsas y pestilenciales
mujeres, no para tales,
mas para deshuellacaras.*

Esa, concluye Lomas, es la forma de expresión de damas y galanes, no conocen otra forma de relación y practican un amor torpe y desconocen “un amor puro y cortés”

Al acabar este ácido retrato, Lomas hace una invocación, algo grandilocuente, al Amor para que someta a su ley a estos pésimos amadores:

*¡Vuelve por ti, justo rey!
¡Dulce Amor, haz que esta gente
se abrase en tu fuego ardiente
y que reciba tu ley!*

En las tres últimas estrofas Lomas vuelve a dirigirse a Mendoza, resumiendo su impresión de la ciudad a la que llama “sinistra”, y comparándola, en una sencilla comparación, con la suya: *cuánto la nuestra / es en calidad mejor*.

La carta se cierra con una referencia al estado de ánimo del poeta, que no está nada cómodo, entre esa sensación tan negativa y su ausencia de la amada. Solo le sostiene el hecho de que pronto ha de volver.

En la última estrofa, advierte que el Amor, que le había dado una tregua para escribir, vuelve a atacarlo. Se despide esperando la respuesta de su amigo, a la que contestará si aún se halla en la ciudad.

Tras la introducción sobre mal de amores, de tono petrarquista, llama la atención sobre todo el tono coloquial del resto de la carta, y la gran cantidad de expresiones de la vida cotidiana que Lomas incorpora. No solamente en el léxico, sino también en las construcciones sintácticas que, unidas al carácter del octosílabo, le dan bastante viveza a ciertos pasajes.

Respecto al trato comercial, se expresa así, en segunda persona:

*¿Qué vendistes? ¿Qué comprastes?
¿Qué ganastes? ¿Qué perdistes?
¡Oh, qué bien que se la urdistes!
¡Subtilmente le engañastes!*

Y acerca de la vanidad de los galanes:

*¡Oh, qué casco tan hermoso
que tengo, y qué buen montante!
¡Qué cota! ¡Qué cuera de ante!
¡Qué estoque tan milagroso!*

Llama también la atención sobre la falta de educación de estos hombres con los que trató, capaces de marcharse y dejarte con la palabra en la boca sin mayor explicación.

Expresiones como “el rú, rú de la gente”, “algarabía de aliende”, “hablar de talanquera”, “una zambra se apareja”, o comparaciones como “vacía más que una pesquera”, le dan al texto un estilo de narración cotidiana, de cercanía a la conversación, de sátira, ironía y humor en algunas ocasiones que, como hemos visto, Lomas reserva solo para este Libro I, para las coplas castellanas.

La respuesta de Cristóbal de Mendoza comienza, del mismo modo que Lomas, haciendo referencia a su estado amoroso, aunque advierte al principio que *en cosas de amistad / no se entremete el Amor*. El mal que aqueja a Mendoza es el de los celos, tanto que ve como deseable la suerte de su amigo ausente. Repite la comparación de su estado que hace Lomas: (*Este es un proceso largo, / un profundo mar sin puerto, frente a ya veis que también parado / envuelto en un mar de duelo*).

Tras las estrofas de queja amorosa, Mendoza comenta las apreciaciones de su amigo, y, en contraposición, hace un amable retrato de Valladolid, como ciudad virtuosa y sin tacha. Acaba la carta posponiendo esa alabanza para realizarla con Lomas cuando regrese, y de manera preceptiva dando cuenta de su estado.

LIBRO II

Este libro central de Lomas, el que tiene mayor unidad, presenta una gran variedad en sus composiciones: 42 sonetos, 6 canciones (una de las cuales es una glosa), 2 epístolas, 2 sextinas, 1 madrigal, 2 églogas y 1 glosa, titulada como

tal, escrita en octavas. Opina Prieto que el plan propuesto por Lomas en los sonetos-prólogo se desbarata al no tener el sustento de una historia amorosa:

Sucede entonces que el Libro II de Lomas más que una historia como cancionero, es la presentación del estado amoroso del poeta con su Filis, en el que se cruzan esperanza y desatención, agravio y agradecimiento. En cuanto la historia no existe desaparece el “exemplum” y, por tanto, el enunciado del soneto-prólogo queda en gran parte sin confirmación. Se entiende: Filis es una figura de creación del poeta, casi una alegoría.¹²²

Pero creo que es posible hacer otra lectura, más cercana a la persona del poeta, siguiendo la historia que trazan los poemas.

Los siete sonetos que abren este libro (del V al XI) están dedicados a alabar la belleza de Filis, con alguna referencia a la dureza de la amada. Pero sobre todo transmiten la contemplación de una belleza que se describe de manera bastante tópica. El poeta está admirado y feliz de la contemplación, aunque conviva con la dureza. Insiste en el arraigo de ese amor en el alma, al tiempo que reconoce a la amada como un ser superior, que está fuera del alcance del poeta.

Con la Canción IV comienzan las quejas amorosas, como las habíamos visto ya en el libro I. El amante infeliz se propone como ejemplo (“ya soy al mundo ejemplo y confusión”) y el dolor es llevado al extremo de la muerte por amor, que a partir de ahora se repetirá en varias ocasiones. La dureza de la amada es la culpable de que el amante esté tan cercano a la muerte, y que solo vea una salida para su tristeza amorosa (“Al fin yo moriré por tanto amaros”). La anáfora “Si yo me declarase” refuerza en cada estrofa la idea del silencio del amante, que no declara a la amada sus sentimientos, más que por los signos externos de su estado.

Todas las composiciones hasta el soneto XXXIII están dedicadas a expresar las fluctuaciones del ánimo del amante: de la esperanza al absoluto desánimo, del gozo por amar al dolor profundo, casi de muerte, por el desdén de la amada

¹²² Prieto, Antonio: *La poesía española del siglo XVI*, II. Madrid, Cátedra, 1987

Destacan en este grupo los sonetos dedicados al sueño y a la noche, desde varios motivos:

- Refugio del dolor, pues el poeta está sumido en el sueño
- Alegría, porque el poeta sueña con la amada. El estado feliz se rompe cuando el poeta despierta
- Momento de intimidad que da cobijo a los amantes.

El soneto XVII (*Santa y amiga noche*) es un ejemplo del primer tipo de elaboración del motivo: la noche es un refugio, y hace que el amante deje de sufrir. Por eso, le agradece su cobijo.

En los sonetos XII y XVIII el poeta sueña con la amada, y su continuo dolor de la vigilia se transforma en felicidad. Pero esa felicidad se ve bruscamente truncada al despertar. El poeta es consciente de que tiene un bien que no merece:

*Mas viendo que era bien que me sobraba,
de sólo imaginarlo quedé muerto,
y conocí ser sueño mi reposo (XVIII).*

Los sonetos XXVI y XXVII, en cambio, hacen un tratamiento distinto de la noche: el poeta está con su amada, y no quiere que llegue la aurora. La realización del amor, que posiblemente sea imaginada, no real, se expresa en un entorno pastoril y mitológico que transforma al poeta en un personaje. Con esto se produce un distanciamiento suficiente que, según los códigos amorosos, le permita al poeta describir escenas como la del soneto XXVII: Melibeo le pide al día y alaba a la noche, puesto que está con Filis, y a ambos se les ha pasado la noche demasiado rápido.

El soneto XXVI, plagado de referencias mitológicas, menciona a la amada de manera indirecta, pidiendo a la Aurora que se detenga, y que sea la amada la que salga, como el sol: *que la lumbre mía / descubrirá su sol*).

Por fin, en la Canción VI realiza una loa a la noche, siguiendo con los versos el proceso del amanecer, un amanecer mitológico en el que se recrean las ninfas, y en el que la Luna adquiere toda la entidad de su personaje mitológico. La canción termina con una súplica para que la noche se detenga y quede con el amante, puesto que en el día se acrecienta su dolor.

*¡Ay, para un poco, y no así al profundo
del ancho mar veloz mi gloria lleves!*

*Haz, noche, habitación conmigo ahora,
que bien que con tornar das lo que debes
en cuanto viste el sol de luz al mundo
de amoroso deseo el alma llora,*

En los poemas se va alternando la expresión de distintos sentimientos. Desde el soneto XIII, de carácter mitológico, que es una oración a Venus para conseguir el amor de Filis, a la escena galante del soneto XIX, en la que el poeta contempla cómo la amada está jugando con un niño.

También es frecuente la identificación de la amada con el sol, que deshace la noche y actúa como una nueva aurora. El soneto XX es buena muestra de esta idea: al llegar la amada, se deshace la noche de la ausencia, y el amante se alegra. Pero en los tercetos vuelve a expresar la unión de contrarios: la alegría se une al temor por el rechazo:

*Estraño caso, suerte nunca oída,
que venga a ser mi mal de tal natura
que igual pena me den gozo y tristeza*

Otras veces la alabanza se contrapone al reproche por la dureza. En el soneto XIV (*De mi vida el gobierno Amor te ha dado*) Lomas ofrece tres comparaciones de las virtudes positivas, en dos versos cada una (clara, bella, agradable), mientras que en tres versos recoge las comparaciones de la dureza de Filis (fuerte, sorda, brava). Esta unión de contrarios se aprecia también en los epítetos que le dedica a Filis: dulce enemiga, fiera gentil, fiera y gentil guerrera

Es significativo el contenido del soneto XXI: Comienza como si el fin del dolor por amor hubiese llegado: *Ya, triste corazón, llegó el gozoso / día que de tinieblas (...) te pudiera librar*. Pero la libertad está aún sometida a la voluntad de la dama, que sigue siendo adversa. Es una reflexión que hace el poeta, dirigiéndose a su corazón, considerando que es justa la pena ante su actuación, de depender de otro:

*Que quien de voluntad varia y ajena
de todo bien a ciegas se confía,
es bien que en noche y en temor padezca.*

El soneto siguiente, XXII, también introduce otra nueva idea. El poeta se dirige a la amada mediante metáforas dirigidas a las distintas partes de su cuerpo:

nortes del cielo, hebras de oro, minas de perlas o manos de nieve. Expresa el temor de ver a la amada, y dice que prefiere la ausencia, porque en ella se puede imaginar el bien.

En este grupo de poemas Lomas incluye dos epístolas, en las que puede dirigirla a Filis directamente sus quejas amorosas. Opina Matas que *la inclusión de estas dos epístolas en tercetos en el Libro II supone una apuesta interesante, pues de esa forma se abren las fronteras métrico-genéricas de los cancioneros amorosos – y en su caso, de su peculiar cancionero petrarquista – al ámbito de la epístola en endecasílabos.*¹²³ Relaciona la Epístola I con la epístola de Boscán en el libro III, y afirma que Lomas sigue las pautas establecidas por Boscán y Hurtado de Mendoza en sus intercambio epistolar.

La Epístola I es una larga carta, de 49 estrofas y el envío. Aunque es un lamento amoroso, conserva algunas de las convenciones de la epístola. Comienza con una salutación (yo quisiera enviarte salud, pero no puedo, porque no tengo) y expone su situación de dolor extrema, en una mezcla de contrarios: ansía la libertad, pero luego concluye que es libre porque puede poner en ella sus pensamientos, y luego vuelve a sentirse sujeto porque depende de ella.

Destaca la idea del efecto social del amor: lo lleva a apartarse de sus amigos, a descuidar sus aficiones e incluso a tener enemigos:

*Quise de mis amigos apartarme,
lo que preciaba más puse en olvido,
y de contento y bien por ti privarme.*

Pero la correspondencia en ese amor compensaría al amante de todo eso. Le reprocha su dureza, también por la fama que ella puede alcanzar.

A lo largo de los versos va cambiando de destinatario, aunque el principal, y que sigue el hilo argumental, es Filis. También se dirige a la libertad, más adelante al alma y al sufrimiento, conminándolos a padecer por ella, apostrofa a los años pasados en servicio de ella, y a continuación el Tú vuelve a ser Filis.

De la idea de la vergüenza que le produce su estado, pasa a la advertencia a Filis de que también a ella puede pasarle lo mismo, puede ser víctima del amor, o tener que dar cuenta de su dureza en el momento de su muerte:

¹²³ Matas Caballero: “Amor y Amistad...”, p.40

*Tanto, señora, en tu beldad no fíes;
teme al Amor, su fuego y su saeta,
y menos de él que de ella te confíes.*

La Epístola II, según Matas, *mantiene una tensión mayor que la anterior e, incluso, se aprecia una mayor calidad literaria, fruto tal vez de su mayor condensación poética y de un tono, quizás más culto, como se aprecia en las alusiones mitológicas que incorpora.*¹²⁴ Dentro del mismo tono de queja de la epístola I, esta se centra en el sentimiento de la muerte por amor. Ya desde el comienzo se compara con el cisne: al igual que el ave, el poeta se dispone a cantar por última vez antes de morir. Le hace llegar a la amada el lamento amoroso, pero ya sin siquiera tener esperanza de que se apiade, sino solo para que lo sepa. Es, realmente, una carta de despedida, en la que a veces late una mínima esperanza, pero que vuelve a caer en la desesperanza. Señala Matas la *contaminatio* entre la epístola y la elegía, situándonos ya dentro de la elegía amorosa, sobre todo teniendo en cuenta que no son muchos los rasgos epistolares en la redacción de estas epístolas.

El poeta se ve cercano a la muerte, y quiere que la amada sepa antes la vida que ha llevado por ella. Por eso, recuerda para ella su proceso amoroso:

*Metióme tu beldad y mi destino
en este laberinto de tormento
do Amor para salir cerró el camino.*

La belleza, primera causa del enamoramiento, lo ha encerrado en un laberinto similar al de Dédalo, del que no podrá salir sino con la muerte. Consciente de que su llanto no servirá para ablandar a la amada, identifica con la muerte la vida del amador despreciado: *una vida / que el sabio llama congojosa muerte*. El poeta desea el fin del amor, que compara, como varias veces en su obra, con un peligroso mar, del que quiere salir llegando a un puerto seguro.

Sigue interpelando a Filis para que se apiade, y ante su desdén amenaza con quitarse la vida:

¹²⁴ Matas Caballero, Juan: "Amor y amistad en las cartas y epístolas de Lomas Cantoral" en *Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*. León, Universidad, 2005 (p.p. 15-71).

*Que si de esto te precias, de preciarme
yo te prometo dando a mis heridas
el fin con la temprana muerte darme.*

Pero sigue con sus quejas esperando que, si Orfeo puede ablandar las duras piedras, él también pueda ablandar también el corazón de Filis. Los ecos garcilasianos se vuelven intensos al expresarse de esta manera:

*y tú, que eres la causa de él y de ellas,
más dura estás que piedra, y muy contenta
de ser cual sorda peña a mis querellas.*

Recuerda también que en algún momento fue dichoso, solo con la esperanza de obtener su amor. Pero ahora se consideraría dichoso si no hubiese sido presa de su amor, y envidia la suerte de los que viven tranquilos, lejos del sometimiento amoroso, del que él no puede librarse.

Termina la epístola con cuatro versos en los que la idea de suicidio ya ha desaparecido, y el poeta le repite a Filis que sigue viviendo en la tristeza hasta que ella quiera aceptarle.

El poder de la amada es muy fuerte, y el poeta se alegra de estar sujeto a ella. La dureza es lo que le da sentido a su vida (Madrigal), y es impensable que él deje de amarla. De hecho, en el soneto XXXII pide a Amor que lo castigue si algo así llegara a suceder. Y en el XXIX sugiere la existencia de inconvenientes en el amor, y de envidias y maquinaciones de “perversas gentes”, que quieren estorbar su amor, pero no tendrán poder sobre la voluntad del amante.

En este bloque se encuentra también la versión del *Pommi* petrarquista, que hace Lomas con bastante acierto.¹²⁵ El soneto remarca, una vez más, la idea de la firmeza del amante, por encima de las circunstancias.

Este grupo de poemas se cierra con el Soneto XXXIII – Estaba en paz y sin dolor, cuando se vio preso de amor. Considera el amor un bien mayor, aunque sea de contrarios: guerra y muerte, dura flecha, veneno fuerte, pero el lazo es firme: *No temáis, dulce Filis, la mudanza*. Unión de contrarios, paradojas, y fuertes hipérbatos caracterizan este soneto

¹²⁵ Ver comentario en el capítulo VIII.

A partir de esta composición podemos considerar que comienza un nuevo bloque temático, centrado en la ausencia de la amada.

A veces el poeta se dirige a Filis, y otras reflexiona consigo mismo sobre la tristeza de su situación. De esta forma, la ausencia se convierte en un “destierro esquivo” (Soneto XXXIV), del que no encuentra consuelo ni de día ni de noche, con lo que su dolor se parece a los castigos eternos de los dioses (Soneto XXXVII).

El poeta busca la soledad, y no encuentra contento en nada de los que hace. La vista de otra mujer hermosa no le distrae de su dolor, sino que lo acrecienta aún más:

*Si acaso otra belleza se me ofrece
de la que está en mi alma retratada,
aumenta mi pasión áspera y fuerte.* (Soneto XXXIX)

Y la tristeza llega a su extremo:

*El claro día noche me parece,
la noche me fatiga y desagrada,
triste la vida, y más triste la muerte.* (Soneto XXXIX)

En la Canción VII, escrita en tono pastoril, el pastor/poeta rememora, desde un presente de ausencia, su historia amorosa, sin dejar de repetir expresiones que recuerdan su tristeza actual (*en esta soledad y ausencia larga / amargo destierro de tu vista / hasta dejar de ti pobres mis ojos / la tenebrosa noche de esta ausencia*). Lo mismo expresa en el Soneto XL, donde compara con un sueño todo el bien pasado.

La Canción VIII es también lamentación de un dolor que no cesará ni cuando sea viejo. Utiliza la metáfora de la tormenta de amor: el amante iba tranquilo por el mar de Amor, y una tormenta desbarata su barco y lo hace naufragar. Se manifiesta ya una total desesperanza ante el amor perdido (*Antes veré blanca mi cumbre / que fin o alivio tenga mi pasión*), y utiliza comparaciones extremas para expresar la imposibilidad de que acabe su dolor:

*Primero se verá a su nacimiento
volver del más corriente y hondo río
el curso presuroso, y ser el duro
y frío yelo ardiente, y el sol puro*

*más que el helado y duro yelo frío,
que verse pueda un punto mi tormento
hacer en mejoría movimiento.*

El Soneto XLI quizás sea uno de los que reflejen más directamente la presencia del poeta tras sus versos. Mediante un deíctico el autor nos sitúa en un escenario real y conocido, y en la actualidad del momento:

*Aquí donde Pisuerga, despojado,
cual yo, de su esperanza, con corriente
turbada y ronca, lleva al celebrado
Duero sus aguas presurosamente,*

El Pisuerga se acerca a su desembocadura, a su fin, y el poeta se siente plenamente identificado con el río. En pocos versos resume toda una profunda situación amorosa:

*yo, lleno de temor, solo y ausente,
en vano llamo al bien de mi cuidado
que luenga tierra aparta, y no consiente
que cese de llamarle injusto hado.*

Todos los tópicos que hemos vistos se resumen: soledad, enajenación del amante, que se encuentra ausente, rechazo de la amada, que no lo puede siquiera oír, y fatalidad de un amor al que no puede dejar de estar sometido. A esto se añade el temor ante una situación que no tiene remedio.

La tensión de los dos cuartetos cede en los tercetos, en los que la expresión de amor no está tan conseguida. Aunque el último verso vuelve a tener la intensidad de los primeros, cuando, planteando la unión de contrarios, entre el fuego de amor y el llanto, cierra diciendo, respecto a ambos efectos: el agua enciende y la ribera baña.

La mención de esa “luenga tierra” que separa a la amada es la confirmación de una separación ya definitiva, que cierra el ciclo del proceso amoroso, de una manera semejante a la muerte.

La Canción IX, también de tono pastoril, rememora el proceso amoroso, ya desde el amor acabado: no vuelve a haber ni un solo atisbo de esperanza, o petición de piedad a la amada..

Después aparece el motivo de los celos, en tres composiciones que Lomas coloca seguidas. Dos de ellas son imitación de Sannazzaro y de Tansillo. En ellos

expresa el dolor ante la elección de otro amante que en el caso de Lomas ha sido el causante de esa ausencia definitiva. Más personal es el soneto Soneto XLIII, en el que el poeta compara la elección de su amada con la que hace la loba: elige al lobo más débil y peor de la manada.¹²⁶ Pero el amador despreciado no tiene envidia, porque sabe que el nuevo amante sufrirá la misma suerte que él, ya que Filis es, por naturaleza, mudable.

Los últimos poemas de este bloque están escritos en tono pastoril: un soneto sobre ausencia y las dos églogas.¹²⁷

Como veremos luego al analizar la producción pastoril en Lomas, muchas veces el poeta prefiere el disfraz pastoril para realizar sus confesiones. Y es en la Égloga II donde encontramos una que es la que nos hace pensar con más fuerza que Filis es una mujer real. Una vez que el pastor Melibeo ha acabado de contar a su amigo Montanos su triste historia de amor, que acaba con la partida de su amada, con otro amante, a una tierra lejana, el amigo le pregunta con insistencia dónde se ha marchado ella. Melibeo, que en principio no quiere contestar, acaba revelando:

*La tierra es donde el sacro Guadarrama
en abundancia más fértil y bella
sus cristalinas aguas da y derrama.*

Sin ánimo de forzar interpretaciones, no está de más recordar que cuando Felipe II decide instalar su palacio en El Escorial, la ruta de acceso elegida incluía un paso por el río Guadarrama, con lo que durante muchos años gran número de obreros se tuvo que desplazar para la construcción del puente de acceso.¹²⁸

Esta referencia, unida a los poemas que hemos señalado como más directamente vinculados a la intimidad del poeta, nos pueden hacer pensar en una historia real que, si no sentimos en más ocasiones como más vivida, es quizá por las limitaciones del ingenio del poeta, pero que, en todo caso, está presente como primera fuente de inspiración en la creación de la poesía amorosa de Lomas.

Con independencia de que pueda haber una historia amorosa real, como en Garcilaso, o en Petrarca, que sea la referencia primera de la poesía amorosa,

¹²⁶ Vid. Nota al soneto en la edición.

¹²⁷ Vid. Capítulo VII.

¹²⁸ Vid. Navascués, Pedro: "Puentes de acceso a El Escorial" "Archivo español de arte", v. 58 (n. 230); pp. 97-107.

no podemos olvidar la teoría que propone Antonio Prieto de que estos nombres alegóricos de amadas escondan detrás sentimientos dirigidos, más allá de la mujer real, a la fama, la poesía o la gloria¹²⁹. Parte el autor sobre todo del tema de *Pommi* clásico, que comentaré en el capítulo VIII. Y también recuerda testimonios de autores que habían entendido el grado de utilización tópica de los seudónimos amorosos como artificio. Así, don Quijote le dice a Sancho:

*Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fíldas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso?... No, por cierto, sino que las más se las fingen, para dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo*¹³⁰.

Lope de Vega también duda de esa sinceridad amorosa, y marca la diferencia entre buenos y malos poetas, basándose en que solo el sentimiento verdadero da como resultado poemas de calidad:

*...como el poeta no es posible
que escriba con afecto y con blandura
sentimiento de amor, si no lo tiene...*¹³¹

Y mucho tiempo después, también Moratín pone en duda esta forma de hacer poemas de amor cuando le escribe a Jovellanos criticando a los fingidores *que se olvidaron que nadie pinta bien la pasión de amor, si no está muy enamorado (...) y quien no la siente déxese de ayes y lamentos, de hipérboles y lugares comunes, y no trate de remendar afectos que no ha padecido jamás.*¹³²

Esta teoría lleva a Prieto a poner en duda la existencia de las amadas que se esconden tras los seudónimos amorosos, desde la Lálage horaciana hasta la Laura petrarquesca, que sirve de fuente directa a todas las amadas cantadas en nuestro siglo XVI. Sobre todo teniendo en cuenta la peripecia vital de los autores,

¹²⁹ Prieto, Antonio: *Penúltimo cuaderno*. Barcelona, Ariel, 2013. Principalmente, el capítulo I: *Del cultivado y poético amor*.

¹³⁰ Don Quijote, I, 35.

¹³¹ Es un parlamento del personaje de Ginés en *Lo fingido verdadero*.

¹³² Carta de Moratín a Jovellanos, fechada en Aviñón el 13 de abril de 1787.

que está lejana a una fidelidad amorosa a una sola dama, como cuentan sus poemas.

Hay ejemplos que claramente respaldan esta idea: Horacio, cuya poesía, en opinión de Prieto, se aleja bastante de lo amoroso; Boscán, cuya vida amorosa estuvo marcada por el equilibrio; Herrera, que construyó una amada para dedicarle sus poemas; el mismo Garcilaso, cuya vida amorosa, al margen de su matrimonio, estaba alejada de la fidelidad a Isabel. Sin embargo, cuando Herrera le escribe a Lomas en respuesta a su pregunta de teoría poética, el sevillano le responde que es la fuerza de su amada la que le da calidad a sus versos. Cambiando la lectura, podemos entender que se está refiriendo a la fuerza de la inspiración poética, independiente del objeto al que se refieran los versos.

La existencia de un sentimiento real tras lo escrito, y su relación con la calidad de la obra producida, es una cuestión que pocas veces podemos dilucidar claramente. Sí ocurre en el caso de Lope, y sus intensos poemas amorosos, traducción directa de amores y desengaños. En el caso de Lomas, y de los poetas de su generación, es muy posible que la experiencia real, aunque fuera poco intensa – tenían el referente del enamoramiento a distancia de Petrarca – fuese el punto de partida desde el que formar su poesía amorosa, que nos ofrece distintos niveles de calidad, dentro de un mismo autor. A partir de ahí, la intensidad y calidad poética dependen en gran parte de la habilidad del autor, y de su capacidad para simbolizar, dentro de la expresión amorosa, todo aquello que puede mover la expresión poética.

El libro se cierra con tres composiciones. La glosa al soneto de Boscán es, siguiendo la temática del soneto en el que se basa, una reflexión sobre su vida unida siempre a los dolores amorosos. Sin mencionar a Filis, sí dice que sufrió del mal de ausencia, y nuevamente se propone como ejemplo a los amadores.

La sextina II es una traducción de Sannazzaro, que Lomas utiliza para llevar el sentido de sus versos hacia una profunda religiosidad, mediante la reflexión sobre la caducidad de la vida que toma prestada del poeta italiano.

El Soneto XLVI es un soneto personal de arrepentimiento. Dios ha hecho nacer las plantas de la virtud, después de perdonar las culpas del poeta. Este símbolo de las virtudes como un jardín florido que crece mediante la gracia divina simbolizada por la “santa lluvia” y el sol que procede de Dios se mantiene hasta el final. El proceso de conversión del poeta, que abandona el mal, simbolizado en el

desvío que supuso su historia amorosa, se resume en las metáforas de los últimos versos, que marcan el camino hacia una nueva vida.

*do en tu virtud hiciese el alma mía,
libre del daño del enero helado,
de aquel eterno abril fácil la vía*¹³³.

El cierre de este libro II es similar al que más tarde veremos en el Libro III.

LIBRO III

Este libro comienza con una serie de 11 composiciones elegíacas. El Epigrama III (En la muerte del serenísimo príncipe don Carlos), Epigrama IV (En la muerte de la Real Majestad de la reina doña Isabel de Valois), Soneto XLVII (En la muerte de la serenísima princesa doña Juana) y Soneto XLIX (En la muerte de la señora doña María Enríquez, hija del señor Almirante de Castilla) tienen características similares. Participan de los tópicos de la elegía, extremando las muestras de dolor y encareciendo las virtudes del difunto. Son todos ellos poemas de circunstancia, que no se elevan entre los demás que el resto de poetas solía dedicar a los personajes de la nobleza.

En el Soneto XLVIII (En la muerte del señor cardenal de Sevilla don Gaspar de Zúñiga y Avellaneda), se modifica algo este esquema, ya que Lomas realiza una reflexión, dirigida al ser humano en general (mediante el apóstrofe inicial: *Hombre mortal, ¿qué buscas?*), sobre la caducidad de la vida, y la inconsistencia de afanarnos en conseguir poder, dinero o fama. La alabanza al personaje fallecido está unida a la idea medieval del poder igualatorio de la muerte: el fallecimiento del cardenal es un ejemplo, una llamada de atención sobre el poder de la muerte, frente a la que no son mérito para rehuirla *asiento, sciencia, sangre ni hacienda*. Este elogio contenido hace que el poema se acerque más a la reflexión filosófico-moral que a la elegía.

¹³³ El soneto está publicado en letra cursiva, de la misma forma que las glosas del Libro I y las composiciones ajenas. Esperemos que se trate solo de un error tipográfico.

Después aparecen tres sonetos dedicados a la muerte de Luis Salado de Otálora. En el primero (L) Lomas expresa la tristeza en un entorno mitológico, en el que las Musas y el propio Apolo lloran al poeta muerto. Las Octavas que siguen comienzan con una alabanza a la obra de Salado, que llega incluso a la cita de unos versos que Otálora escribe para d. Juan de Austria. Tras la alabanza del amigo el poeta realiza un reconocimiento de su limitación como escritor para cantar a quien considera superior, una humildad retórica desde la que se esforzará en hacer inmortal al poeta fallecido mediante su alabanza.

La tercera composición por la muerte de Salado está dedicada a Filena, su amada. Este Soneto LI está escrito desde un tono muy positivo, no de lamentación, sino de consuelo. Frente a la tristeza prevalece la promesa de inmortalidad, que hace injustificado el llanto. Por eso Baldano está *el lloro / nuestro esquivando por injusto y vano*. Se mezcla en la composición el sentido de la inmortalidad derivada de la virtud y de la vivencia religiosa con la inmortalidad que proporciona la creación poética.

El recuerdo de Salado como amigo está en estos versos de Lomas unido indisolublemente con el de Salado-poeta, puesto que las referencias sobre su persona giran solamente en torno a sus méritos literarios.

A continuación sitúa Lomas tres elegías. La primera de ellas es la Elegía II (En la muerte de mi señora la condesa de Miranda, doña María de Bazán). Oscar García realiza un estudio de esta composición, en el que señala relación con la Elegía I de Garcilaso, y en algún aspecto con la *Elegía a la muerte de doña Marina de Aragón*, de Hurtado de Mendoza¹³⁴.

Tras una invocación a las musas y a Apolo, el poeta va describiendo las muestras de luto de los familiares de la condesa.. En primer lugar describe el dolor de su marido, reproduciendo sus quejas contra la muerte en primera persona. De la misma manera, da voz a la hermana de doña María. Después describe el llanto de las hijas y las nietas, y las manifestaciones externas de dolor, referido al grupo de mujeres: mesarse los cabellos, retorcerse la manos, golpear, buscar la soledad...A continuación pasa a pedir a Pisuergra que sus ninfas pinten

¹³⁴ (“Unas notas acerca de la elegía de Jerónimo de Lomas Cantoral En la muerte de mi señora, la condesa de Miranda doña María de Bazán” en *La maravilla escrita. Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*. León, Universidad, 2005 (p-390-403).

este caso triste, y que el río recuerde también esta tristeza. Las demostraciones de luto se van extendiendo, a hijos y sobrinos. Después se extienden también a los criados de la casa. La comparación final asemeja la situación de la casa con el duelo troyano. En una serie de estrofas, va reproduciendo Lomas los comentarios que cada uno de los participantes en el luto realiza. Después, se dirige a la Muerte culpándola de una pérdida tan enorme, y es aquí donde realiza el elogio a las virtudes de doña María: discreción, valor, bondad, conjunto de virtudes, influencia en todos los que la rodeaban, veneración y respeto. Acaba la elegía con el deseo de que la noticia de la muerte y el llanto por ella se extienda por el mundo, y perdure por los siglos.

La elegía III (A la señora condesa de Ribadavia, en la muerte del señor conde de Altamira, su hermano) tiene un contenido peculiar. Se centra más en la belleza de la condesa y en la preocupación por su dolor, que en las alabanzas al muerto, cuyas características ni se mencionan. Lomas parece más interesado en cantar la belleza de la condesa. De esa manera, abre y cierra la elegía con esa misma idea. Comienza con la manifestación del poeta de que siempre quiso cantar la belleza de la dama, pero estorbaba su intento el amor por Filis, que se interponía. A esto dedica 8 tercetos, hablando de un dolor anterior, que se acrecienta con la muerte del hermano. Primero se lamenta de que el fallecimiento ocurriese, lejos, sin que su hermana pudiese volver a verlo. El poeta se imagina el momento de la muerte, en el que el conde de Altamira nombraría a su hermana ausente, y también la recepción de la noticia, dándole voz a la condesa y reproduciendo su lamento en primera persona. Compara su llanto con el de Lampecía, una de las Helíades hijas del sol, por la muerte de su hermano Faetón. Prosigue Lomas contando las muestras de duelo de la condesa, con constantes referencias a su belleza, que conmueve a los que la miran. Le aconseja que haga cesar su llanto, pues un pecho valeroso debe contener el dolor, aunque la situación sea tan extrema. Además, con los extremos de dolor está poniendo en riesgo su propia vida. Argumenta que solo el verla hace que los demás contengan su propio dolor.

Pero el poeta sabe que ella es una mujer discreta, y por eso se sosegará y tranquilizará a los que están a su alrededor. Cuando esto sucede (y vuelve Lomas a su intención primera) el poeta volverá a intentar elogiar su belleza:

*Trocarse ha el llanto en dulce risa y juego
y tu beldad, cobrando lo perdido,
alumbrará mi ingenio rudo y ciego
y tornaré al intento pretendido.*

La Elegía IV (A Francisco de Montanos en la muerte de su madre) tiene características diferentes. La cercanía al personaje cambia el tono elevado y grandilocuente en una expresión más sencilla y cercana, aunque no falta de los artificios propios del género de la composición. Escrita también, como las anteriores, en tercetos encadenados, las doce primeras estrofas están dedicadas a explicar su intento de ofrecer consuelo a su amigo, con el que comparte el mismo duelo, y de nuevo con muestras de humildad retórica le dice que su ingenio no será suficiente en este intento.

Después se centra en contar el estado de abatimiento de Montanos, que muchas veces se dirige a su madre como si estuviera presente. Imagina también, en una escena entre el sueño y el delirio, que es la propia madre la que le contesta, y para responder traduce Lomas unos versos del *Triunfo de la Muerte* de Petrarca, señalando la idea de que la muerte es el comienzo de otra vida de la que ahora está gozando, por lo que el hijo debe sentirse alegre. Toma de Petrarca la idea de la fugacidad de la vida, y de la importancia de la vida eterna.

Buscando alivio a la pena de su amigo se plantea proponerle casos famosos de duelo, pero piensa que él ya los habrá recordado, y que harán más grande su tristeza. Intenta convencerle de lo estéril de su duelo, para que lo abandone. Apelando a la razón, lleva al amigo a una reflexión sobre la vida tranquila:

*Confuso, a la razón el pensamiento
entrego luego, y en el punto quieta
holganza en mi mediano estado siento.*

Alaba la vida sencilla del pastor, en una acumulación de símbolos pastoriles: el pastor que toca su caramillo al pie de un haya, goza de la belleza de la naturaleza y está tranquilo, cuidando su ganado, sin preocupación alguna. Le propone como consuelo pensar en la inestabilidad de la vida. Le muestra lo inútil de su llanto, y le pide que cese y vuelva a su vida y sus intereses (*los ojos claros del saber levanta*). Termina con cuatro versos en los que promete intentar la gloria para su madre en los versos.

Tras las composiciones elegíacas encontramos cuatro sonetos laudatorios. Los dos primeros están dedicados a don Juan de Austria y al duque de Sessa, por sus hazañas militares, muchas de las cuales fueron conjuntas. Después, un soneto al nacimiento del heredero, el príncipe don Fernando, que falleció muy pronto. Los tres poemas no se apartan en nada de los tópicos habituales en el género.

El Soneto LV (Al señor obispo de Astorga don Francisco Sarmiento), en cambio, dedica dos cuartetos a hablar de la envidia, en referencia sin duda a algún acontecimiento relacionado con el personaje, en su camino hacia el nombramiento. Los dos tercetos alaban al personaje, que ha vencido a los envidiosos y por linaje y propios méritos ha alcanzado el lugar que le corresponde.

Después comienza un bloque de composiciones relacionadas con la Escuela de Valladolid. Las cuatro primeras se refieren a Francisco de Montanos (Epístola II, Canción X, Soneto LVI y Soneto LVII).

La epístola II no lleva destinatario, pero por su colocación en el libro y la temática que trata podemos considerar que está dirigida a Montanos. Escrita en tercetos encadenados, tiene dos partes claramente diferenciadas. Los primeros dieciséis tercetos están dedicados a hablar de la amistad. Comienza Lomas diciendo que la verdadera amistad ha de ser sincera, y permite reprender a los amigos por los errores que cometen. Por eso, se extraña de que Montanos no escuche su consejo. Lomas considera la amistad como uno de los mayores bienes:

*En perfecta amistad, pura llaneza
ha de caber, sin mezcla de recelo,
de doblez, arrogancia ni altiveza,
(...)*

Gustad de este favor y don del cielo

Dedica varias estrofas a desarrollar esta alabanza de la amistad, que inicia con un apóstrofe: *Santísima amistad, ¿quién hay que viva / si en tus suaves lazos no se enlaza?* Continúa enumerando los beneficios de la amistad, que en toda circunstancia hace más fácil la vida de los hombres.

Estas estrofas de elogio a la amistad sincera son la justificación de Lomas para la crítica que va a hacer a continuación a la amante de su amigo. Partiendo

de la idea de que el amor le hace no reconocer los defectos de su amada, el poeta le hace notar cómo es mudable frente a la firmeza del enamorado, es dura ante su sufrimiento, carece de virtud y ha causado efectos muy negativos en el amigo:

*que ni puso delante vuestra vida
ni veros por su causa casi muerto,
ni la hacienda y honra consumida,*

Si bien la dureza es característica habitual en los amores petrarquistas, la falta de virtud y la crueldad real en este caso le dan pie a Lomas para aconsejar a su amigo que abandone ese amor. Teniendo en cuenta que un buen amador debe ser fiel en cualquier circunstancia, el poeta le dice a Montanos:

*Paréceos, pues, señor, que estar sujeto
a hembra tan rebelde y variable
es mal que en vuestro ser pone defecto.*

*Bajeza es en el hombre ser mudable,
pero será mayor la del que fuere
en daño suyo y propia mengua estable.*

Deja claro el poeta que lo que reprende no es el amor, sino la mala elección del objeto amado. Por eso las siguientes estrofas son una alabanza al buen amor, en contraposición del malo que tiene atrapado a Montanos. Le desea que ese amor puro sea el que lo atrape, y así quede libre de lo que llama “pasión cruda”. De esta manera, la crítica a la relación amorosa salvaguarda los principios del amor petrarquista y cortés.

La carta, que no guarda en sus comienzos las reglas propias de la epístola, sí acaba según esas reglas: el poeta da breve noticia de su vida, le desea salud a su destinatario y promete una próxima misiva.

Justificada por el contenido de la epístola II, la Canción X continúa con la crítica al mal amor. Adoptando el registro pastoril, el poeta presta su voz al personaje de Montano (nombre pastoril de Montanos) para hacer profundos reproches a su amada Tirrena.¹³⁵ El tema del rechazo de la amada continúa, en

¹³⁵ Vid. Para esta composición y las dos siguientes en comentario del capítulo VII.

un tono más suave, también desde el entorno pastoril, en los dos siguientes sonetos (LVIII y LIX).

Dos sonetos laudatorios, escritos para dos libros de Montanos y de Cepeda, dentro de los tópicos habituales, dan paso a la Canción XI. Junto con la Carta a Mendoza, la elegía a la madre de Montanos, la epístola II y la epístola a Felipe Ortega, es la composición que más claramente nos revela el pensamiento de Lomas en cuanto a la idea que mueve su obra, la aurea mediocritas, combinada en algunos puntos con el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea.¹³⁶

Siguiendo con el carácter misceláneo del Libro III, Lomas incluye a continuación unas octavas que son una profunda crítica al amor. Opina Ignacio Díez:

*Extraña es la inclusión, inmediatamente después, de unas octavas contra el amor en las que, en la tradición petrarquista, juega con constantes oposiciones de contrarios. Sin embargo, y dentro del manierismo, el poema constituye un desarrollo exagerado de uno de los motivos de la vida retirada.*¹³⁷

En este libro no han aparecido aún poemas de amor. La mención de Filis solo se produce tres veces, y de manera marginal. Está claro que estas octavas están escritas desde ese amor cerrado en el libro anterior, y como expresión, según indica Díez, de la inclinación a la vida retirada. La visión del sentimiento amoroso se ha vuelto completamente negativa. El Amor-personaje se ha convertido en un dios cruel en cuyo reinado no hay nada positivo. Así, el poeta apostrofa a los amantes (*¡Oh, míseros y ciegos amadores!*), entre los cuales él ya no se encuentra, y repite una vez más su caso como ejemplo (*haciendo de mi mal duro escarmiento*). Las consecuencias del amor siempre son negativas, y recuerda a Petrarca en versos como “*de tal devanear vergüenza el fruto*”, casi traducción del original del soneto-prólogo del italiano. No faltan los ejemplos clásicos de amantes que han muerto por amor (Hércules, Aquiles, Acis, Orfeo...) o que han perdido sus reinos o sus ejércitos por dejarse entretener en ejercicios

¹³⁶ Vid. Comentario de esta composición en el capítulo VII.

¹³⁷ Díez, Ignacio. Op.cit, p. 74

amorosos (Aníbal, Claudio, Tarquinio...). Se unen en los ejemplos personajes mitológicos e históricos para hacer más extenso ese sentido negativo del amor.

Al mismo tiempo, el amor en la naturaleza causa los mismos estragos, desde las fieras más feroces, como el león, el oso o el tigre, hasta las ovejas que cuida una pastora, que también luchan por amor, y el vencido debe retirarse, humillado.

Termina la composición con unas estrofas en las que el poeta se dirige de nuevo a esos míseros amadores, animándoles a seguir el camino de la virtud, el “bien divino”, ya que en el amor nunca se puede encontrar ningún bien. Acaba Lomas con una manifestación retórica de humildad, al requerir una voz de más ingenio para extender esta idea.

La composición siguiente, titulada por Rubio *Elogio de la vida del campo*, es una traducción de unas *stanze* de Veronica Gambara. La poetisa italiana comienza describiendo una naturaleza idílica que la lleva a la meditación sobre la fugacidad de la vida. La reflexión sobre el cambio de las cosas que nos rodean y el poder igualatorio de la muerte da paso a una serie de estrofas sobre aquellos que se afanan por la gloria militar, por el dinero, el poder, la gloria o el amor. Piensa que todos aquellos podrían vivir alegres si se ajustaran al “mediano y dulce estado” que alaba. Entonces Gambara realiza una rememoración de la Edad Dorada, una vida sencilla, pastoril, en contacto con los dioses y disfrutando de la belleza de la tierra. Compara aquel estado con la vida en su época:

*y en estado
tan gozoso pasando el tiempo amable,
hacían nuestra vida miserable.*

Ese estado se trastocó por la aparición de la envidia, la miseria y el llanto. El único camino para conseguir en el siglo algo parecido a esa edad dorada es el camino de la virtud.. Cuando Gambara habla de los ejemplos de virtud que se pueden encontrar, Lomas enlaza con lo que va a mencionar a continuación, en torno a Valladolid, y para pasar al *Canto Pinciano*:

*sólo diré de aquellas ricas venas
que dan con dulce canto gloria estraña
y claro ser a Pincia en nuestra España.*

Las estrofas de la poetisa italiana recogen con fidelidad el pensamiento que Lomas ha expresado en otros momentos de su obra. Por eso no es extraño que

no haga un reinterpretación, sino una traducción casi literal de una serie de ideas que encajan perfectamente en la estructura de su obra.¹³⁸

El *Canto Pinciano* comienza con unas estrofas en alabanza de Valladolid, mencionada como Pincia, su nombre antiguo. Habla en general, de valientes capitanes, de sabios y de grandes edificios, pero no menciona ningún ejemplo concreto. Después se extiende en la descripción de la naturaleza, el entorno que rodea la ciudad. Se detiene dentro de esta descripción tópica en el río Pisuerga, al que diviniza, llamando “sacro río”, y al que dota de ninfas que pueblan sus aguas. Luego llega a las estrofas que realmente le interesan: la alabanza de su grupo poético. La estructura es siempre la misma: En una octava aparece el nombre del autor alabado, ensalzando sus cualidades, sobre todo literarias; en otra, se identifica con su nombre pastoril, y se menciona el también pastoril de la amada. De esta forma Lomas delimita un grupo poético de los escritores más cercanos a él, y nos habla de la convención literaria-pastoril en la que todos estaban inmersos. Los poetas a los que Lomas incluye son Luis Salado de Otálora, Andrés Sanz del Portillo, Hernando de Cepeda, Francisco de Montanos, Cristóbal de Mendoza, Pedro de Soria, Damasio de Frías y Hernando de Acuña.

Desde un tono grandilocuente, con numerosas referencias mitológicas, Lomas realiza la alabanza de su grupo de amigos sin señalar ningún dato que nos permita personalizarlos. Sí va introduciendo algunas ideas que son fundamentales en su concepción de la creación poética. Por ejemplo, al alabar a Salado dice de su obra:

*el número suave y ornamento
y aquel pintar tan grande de un suspiro,
de un gozo, de un desdén, de un pensamiento,*

Emplea la misma fórmula, “pintar”, que utilizará en su consulta de estilo a Herrera. También recalca en varias ocasiones la idea de alcanzar la inmortalidad: *hecha inmortal, inmortal renombre*, y de manera más explícita, al hablar de Soria y su amada: *está por ti famosa y tú por ella*. Recoge así el pensamiento generalizado en su época: la fama inmortal que el poeta alcanza por su obra se extiende también a la amada, que ha inspirado sus poemas.

¹³⁸ Como comentaré en el capítulo VII, es difícil averiguar por qué Lomas distingue entre traducción y reinterpretación en el caso de las Piscatorias, y no lo hace en otras composiciones que también son traducción.

Está presente también la idea horaciana de enseñar deleitando: al hablar de la obra de Mendoza dice: *El mezclar el deleite con provecho*.

Son de señalar dos de las comparaciones extremadas que utiliza para alabar a sus amigos: al hablar de Montanos, dice que su canto alegra más que el de Orfeo, cuando en el infierno alegraba a los condenados a castigos eternos. Y para alabar a Acuña, utiliza el repetido tópico de Alejandro ante la tumba de Aquiles, celoso más por su fama que por sus hazañas militares. En Acuña se unía la alabanza al hombre de armas, más bravo que Aquiles, y al escritor, más alto que Homero.

Después del *Canto Pinciano* Lomas sitúa sus dos fábulas mitológicas. La única relación de estas historias con el conjunto de su obra está en dos menciones a Filis. En *Los amores y muerte de Adonis*, es ella la receptora de la obra, haciendo mención de que todo lo bueno que hay en él procede de ella:

*os ofrece
mi ingenio, como a quien todo se debe
cuanto de bien en él y en mí parece*

En *La desastrada historia de Céfalo y de Pocris* tras la invocación a Apolo también le ofrece a Filis la composición, repitiendo los tópicos de clemencia ante la dureza:

*Y vos, Filis gentil, en quien consiste
mi vida, mi esperanza corta o larga,
y por quien de consuelo se reviste
mi alma en esta ausencia tan amarga,
recebid de los dos la dura y triste
historia, de dolor áspera carga,
y dad reposo al dulce mal que paso
porque comience y dé fin a este caso.*

Más adelante, en la descripción de las virtudes de las mujeres atenienses volverá a hacer una referencia laudatoria a Filis:

*Contar aquí sus partes milagrosas
no cumple: quien quisiere claro verlas
en vos, mi Filis, como en fiel dechado
las hallará en perfeto y mayor grado,*

Después de estas largas composiciones se abre un bloque de sonetos laudatorios, junto a los que Lomas publica las composiciones en respuesta. Esta es una característica más de su intención de crear un grupo cohesionado en torno a la creación poética, lo mismo que intentó hacer en el *Canto Pinciano*.

Francisco de Montanos le dedica un soneto junto al que le remite un libro, posiblemente de poesía, para que Lomas lo corrija. En el resto de los casos, no podemos deducir la razón que motiva los poemas, que son de contenido laudatorio, dentro de los tópicos más usuales, y sin ninguna referencia real perceptible. Es el caso de los poemas de Mendoza, Hernán García o Pedro de Soria.

Junto con estos se encuentran los sonetos que Lomas intercambia con Herrera, comentados ya en el capítulo IV. También los dedicados a Garcilaso. Partiendo de la crítica que un autor anónimo (se supone Jerónimo de Cobos) hace a la obra de Garcilaso, o más bien a la obra de Garcilaso comentada, Lomas, que publica el soneto satírico, realiza una encendida defensa del poeta toledano, en la que no deja claro si ha entendido a quién se dirige la crítica: a Garcilaso o a su comentarista. Recordemos que Lomas había entendido la *imitatio* como un concepto lejano al plagio, al hurto del que habla Cobos en el soneto. En relación con ello se encuentra el soneto que le dirige a Garcilaso en loor de su obra: la alabanza se refiere precisamente a la tarea de la imitación compuesta.¹³⁹

El Soneto LXVII también está dedicado a Garcilaso, con motivo de su muerte. Lomas separa esta elegía de las demás, sin duda por la distancia que lo separa del fallecimiento del poeta, y para agrupar todas las composiciones dedicadas a él. Dentro del tono típico del género, podemos destacar la alabanza a Garcilaso como escritor en tres lenguas: latina, castellana e italiana. Ya en el prólogo Lomas había hecho la excepción de Garcilaso al decir que los españoles no escribían en lengua latina. El poema termina encontrando consuelo a su muerte en la belleza de la obra que nos dejó.

El soneto LXIX no tiene destinatario, y supone Rubio, por colocación, que va también dirigido a Pedro de Soria. Es un soneto laudatorio por una obra que no podemos identificar con claridad. Si partimos de la idea de que es de Soria,

¹³⁹ Vid. Capítulo VIII.

podríamos pensar en algún tratado de medicina, y enlazarlo con la alabanza de Lomas, que escribe:

*del mismo Dios que con su mano escribe
en vos lo que enseñáis para dar vida*

La última composición de este bloque está dedicada a Juan de Arfe. Lomas le dedica unos Tercetos con motivo de la realización de la custodia para la catedral de Ávila. El comienzo se asemeja al de su prólogo (*De todas las artes que hallaron los antiguos, ninguna fue admitida con mayor razón ni alabanza que la Poesía*):

*Fue más que otra ninguna en la pasada
edad el arte de la arquitectura
excelente y divina celebrada*

Tras una reflexión sobre la imitación a la naturaleza, y una breve descripción de la obra (*con sus cuarenta y ocho / celestiales imagines*), Lomas se centra en la alabanza exaltada del artista, digno de eterna fama, como la que le dará *el patrio río y su sagrado coro* (suponemos que es Pisuerga).

A continuación, y como marcando una transición entre las partes de su obra, Lomas sitúa una traducción de una oda de Tasso. Su contenido es un lamento amoroso por el mal de ausencia con referencias mitológicas a Ulises y Penélope.

No está clara su función en este Libro III, que no enlaza con la historia narrada en el Libro II. Es posible que sirva para introducir un nuevo grupo de poemas amorosos.

Podemos englobar los siguientes poemas dentro del entorno sevillano de Lomas. Por razones de falta de afinidad debió de separar las composiciones de Herrera.

Ahora encontramos ocho sonetos de temática amorosa que pueden quizá constituir el intento de otro cancionero, dedicado a otra dama.

En el soneto LXX el poeta expresa un estado de tranquilidad que se ve turbado por la aparición de un “nuevo fuego”. El poeta conmina a su corazón a que huya de ese fuego y se cerque de hielo, ya que ahora está libre, y no quiere volver *Al sospirar y al llanto triste y laso*. Pero la advertencia no sirve de nada, porque el siguiente poema, el soneto LXXI, es un canto a la belleza de la amada, centrado en sus ojos, que desprenden “casto amor”. El soneto LXXII insiste en el

enamoramiento a través de los ojos, mediante un ingenioso encadenamiento de conceptos que va desde el fuego a la herida amorosa y a la muerte por amor, para concluir con un verso resumen de esta exposición de contrarios: *cada muerte me ofrece cien mil vidas*.

El soneto LXXIII es la descripción de la amada siguiendo a Petrarca en su poema CCCXXV: la dama es como una torre de cristal y cada una de sus partes (cejas, ojos, cuello, pelo....) se identifican con materiales y piedras preciosas, o con flores. La dureza de los elementos descriptivos va paralela con la dureza de la dama:

*"Sufre si me viste
y muere, que soy fuerte y de Marfira".*

Marfira podría ser el nombre alegórico que adopta este segundo y fugaz amor del que nos habla el poeta. Los cuatro sonetos que siguen vuelven a ser lamentos amorosos, como los del Libro II, y de nuevo se produce la identificación de la amada con la aurora.

Después de estos sonetos incluye Lomas uno de Lope de Molina en el que se hace una referencia directa a la dama cantada por Lomas: *celebrando las gracias de María*. Lomas contesta con otro poema laudatorio a su amigo, y hace también referencia a esa dama: *y de los ojos de María / viera la luz*. He anotado ya que Rubio se equivoca al sugerir que esa María sea la primera mujer de Lomas, ya que fue su padre el que se casó dos veces, la primera con María de Aguilar.

El soneto de Juan de Oña y la respuesta de Lomas se mueven dentro de la tópica poesía laudatoria, cargada de referencias mitológicas. Los dos amigos sevillanos de Lomas hacen referencia en sus poemas al disfraz pastoril: *Un sagrado pastor de Pincia suena / Un pastor divino en Pincia alberga*.

Es posible suponer la existencia de una historia amorosa en Sevilla, en el entorno de los poetas sevillanos, y que Lomas no llegó a desarrollar del todo en su poesía.

Un último bloque lo constituyen las tres composiciones finales, paralelas a las del libro II. Nuevamente se trata de composiciones de tono filosófico moral y contenido religioso, y una de ellas es traducción de un autor italiano.

El soneto LXXX se inicia con una referencia religiosa, *Alabo al cielo*. Es Dios quien ha permitido que el poeta salga indemne del “mar de amor injusto”, en el que ha sufrido una terrible tempestad que lo ha hecho naufragar. Siguiendo con el hilo argumental que hemos buscado en la historia amorosa de Lomas, dice que por segunda vez se ha salvado de la muerte, lo que refuerza la existencia de dos amadas en la poesía amorosa de Lomas. Siguiendo con el símbolo del mar de amor y del naufragio, el náufrago ofrece a Dios en el templo los despojos de su naufragio, como señal de agradecimiento.

La epístola IV, a Felipe Ortega, es el verdadero cierre de las obras de Lomas, aunque luego incluya otra composición, de carácter religioso y traducción de Tasso. Esta epístola es una de las composiciones más profundas, y en las que Lomas expresa más claramente su pensamiento. Por su contenido y estructura, puede situarse dentro de las epístolas horacianas que tienen amplio desarrollo en la época. Señala Rivers: *Mendoza y Boscán introducen en la poesía española los temas horacianos de la tranquilidad estoica, la áurea mediocridad, los placeres sencillos de la vida campesina, además de la amistad.(...) estas dos epístolas terminan con invitaciones a compartir la vida ideal que describen: “ven conmigo adonde voy”. Con una base firme en los tres poemas publicados en 1543, la epístola horaciana había de desarrollarse de una manera significativa durante los siglos XVI y XVII.*¹⁴⁰

En la caracterización de la epístola horaciana como subgénero, Martínez San Juan realiza una reflexión preguntándose en primer lugar si lo horaciano puede equivaler a lo moral. Señala como rasgos: comunicación epistolar entre hombres unidos por una relación amistosa, la temática adopta un carácter pseudofilosófico, se incluye la primera persona biográfica, mediante alguna anécdota o deseo, o experiencia, y también influye lo satírico. Está de acuerdo Martínez con una conclusión de dos autores, Le Vine y Lower, que han desarrollado tesis sobre la epístola horaciana: a lo largo del Renacimiento se da “una progresiva disminución del espíritu ironizante de Horacio que deja paso a un tono didáctico y moralista de desilusión vital que preanuncia el Barroco; o un abandono del sentido filosófico moral típico horaciano, sustituido por una

¹⁴⁰ Rivers, Elías L.: La epístola en verso del Siglo de Oro” en Draco, 5-6, 1993-1994 (pp.13-31)

tendencia a la trascendencia cristiana y divina de los temas o una fijación en forma de tópico de la *aurea mediocritas* o del *beatus ille* campesino.¹⁴¹

En estos presupuestos teóricos se sitúa el análisis de la epístola de Lomas. La epístola comienza indicando el destinatario y el lugar desde donde la escribe, al tiempo que manifiesta su descontento por estar “de bien ausente y de su patrio suelo”. No se repite aquí la referencia a la ausencia amorosa: el malestar no es por la lejanía de la amada sino por la lejanía de su ciudad, y por estar en otro lugar que no le agrada. A continuación, una serie de estrofas se dedican a describir al amigo el ambiente moral en el que está viviendo, basado en la absoluta contradicción de valores (por malo y enfermo da lo sano). Un apóstrofe dirigido al “vulgo necio y loco”, y le recrimina su actitud: falta de reconocimiento de la virtud, desprestigio del pobre, injurias al difunto, mientras que alaba a los altivos, impacientes, avaros, egoístas o entregados a los placeres. Sin embargo, el vulgo desprecia a los que siguen una “dulce medianía”, que no está sujeta a los cambios bruscos de la fortuna. No sabe diferenciar el bien y el mal, y en eso reside su necesidad:

*Pero si en el valor y menosprecio
del bien o mal diferenciar supieras,
no fueras, como digo, vulgo, necio*

Se vuelve a dirigir a su amigo para hacer una reflexión que va más allá de la crítica a la ciudad que tan honda impresión le causa:

*Al fin, señor, los pasos y carreras
que el mundo sigue siempre fueron tales,
y siempre serán unas sus maneras.*

Las siguientes estrofas están dedicadas a reflexionar sobre cómo este tipo de actitudes se dan y se darán siempre en los hombres. Se dedica a señalar los tipos negativos, que perseveran en sus actitudes equivocadas: el avariento, el ambicioso, el rico, el necio, el que busca poder...Y todo ello, dentro de unas leyes inmutables que es muy difícil cambiar. Solo aparece Dios como referencia de lo inmutable.

¹⁴¹ Martínez San Juan, Miguel Ángel: “Revisión del concepto *lo horaciano* en las epístolas morales del siglo de oro español” en Bulletin Hispanique, t.98, nº 2, 1996 (pp.. 291-303)

En la idea de la fugacidad de todos esos afanes, acude al recuerdo de ciudades ilustres que cayeron (Cartago, Troya o Roma), y sirven hoy de ejemplo de la caducidad de los bienes, de la fama, el poder y las riquezas. Encontramos los versos de más intensidad y significado:

*Las altas torres de la gran Cartago
cayeron, y de Troya el fuerte muro,
y así cairá también esto que hago.
(...)*

*Pues si esto cayó todo, y no consiente
la edad que cosa permanezca eterna,
¿por qué se juzga nadie diferente?*

Opina Matas que *el espíritu crítico que se observa en toda la segunda parte de la epístola coincide con la cercanía que guardan entre sí la epístola horaciana con el “sermo” o la “satura”*. Y dice que sigue los parámetros neoestoicos, en lo que alaba y en lo que critica.

Es muy diferente esta crítica de la que nos ofrecía en la carta a Cristóbal de Mendoza, en la que se expresaba de una manera menos intensa, puesto que la crítica se refería solo a la ciudad en la que se encontraba. En esta epístola IV, en cambio, la crítica ya no es de costumbres o de lugares., sino de la más profunda naturaleza del hombre. Eso hace que, además de mayor hondura filosófica, contenga una mayor carga de amargura y desencanto.

A partir de aquí, y hasta el final de esta larga epístola, Lomas hace un retrato de lo que él considera que es el estado de dulce medianía del que antes hablaba. Se unen aquí los tópicos literarios del *beatus ille* con el menosprecio de corte y alabanza de aldea. Comienza los versos de manera parecida a la oda horaciana: *¡Oh, dichoso, señor, el que pudiese / vivir en medio de esto reposado...*

Aunque es mejor, lo aclara desde el principio, vivir en una parte retirada: en el campo, alejado de preocupaciones. Su concepto de la ciudad está descrito en unos conseguidos versos:

*Ni por la ciudad muere, ni concibe
De vano desear torres de viento*

Después describe todo aquello que no debe sufrir el que vive apartado: el falso amigo, la ambición, el deseo de fama. Y, por supuesto, dentro del negativo

concepto del amor que ya en varias composiciones ha desarrollado, tampoco el que vive feliz tiene que sufrir el maltrato de las mujeres, de las que tiene una opinión muy negativa:

*Yo no sé si en razón pura de hombre
cabe no ver sus obras perniciosas
ni si cuerdo será quien no se asombre.*

Aunque hace la salvedad de que se refiere solo a las malas mujeres:

*Yo trato de las torpes y engañosas
que son, con voz y bulto diferente,
infierno universal de nuestras cosas.*

Algunos versos más adelante, encontraremos, dentro de un entorno pastoril, una alabanza de la familia como fuente de estabilidad y felicidad. Una vez más, la trayectoria de Lomas recuerda a la del Boscán familiar y de vida tranquila. En esa relación de matrimonio, recuerda Lomas que es mejor que la mujer sea “cuerda y moza”. Es de notar que no menciona la belleza como un valor:

*La mujer le da luego el bienvenido,
la familia le cerca en rededor
y de todos con gozo es recibido,*

El retrato de la vida perfecta, como ya he señalado, se da en un entorno campestre, libre de preocupaciones y dentro de una naturaleza idílica. En este caso, el protagonista que elige Lomas al imaginar esta vida feliz es un labrador, no un pastor, que quizá le recordara a las repetidas ficciones amorosas. Junto con la familia y la tranquilidad en el trabajo, la vida perfecta se completa con la amistad:

*Pues qué gozo mayor si a tan perfeto
estado se le junta un cierto y llano
amigo para público y secreto,*

El amigo debe ser fiel en los buenos y malos momentos, y con él se pueden compartir pensamientos y sentimientos sin limitación. Los dos amigos conjuntamente, sabrán apreciar más los placeres del campo que cualquier otra cosa: va contraponiendo así placeres sencillos con los afanes que se viven en la corte, en una visión idealizada de los placeres de la vida campesina y de las virtudes del hombre sencillo.

Por último, cierra la epístola diciéndole a su amigo que, estando lejos, sueña con verse en una vida así. Le pide que le responda y que lo acompañe en sus intenciones, cuando vuelva a Valladolid.

Los tercetos de Lomas encierran toda una filosofía de vida y una visión del mundo, coincidente en bastantes puntos con el resto de su obra. Ha desaparecido la idea de la fama inmortal, consciente de la caducidad de las cosas, y la de la firmeza en el amor ante las duras amadas: el buen amor es un amor doméstico y sencillo, que si pierde en intensidad, gana en proporcionar tranquilidad y gozo.

Matas señala la importancia de esta epístola dentro de su género, especialmente al tratarse de un modelo impreso en su época:

Así, esta epístola constituye, quizá, uno de los ejemplos más destacados e importantes de la trayectoria de la epístola horaciana o moral que había iniciado Garcilaso de la Vega y había seguido el cruce epistolar entre Boscán y Hurtado de Mendoza; y su condición de epístola impresa debió de convertirla en un claro precedente de la posterior epístola moral que se escribió a finales del XVI y a lo largo del XVII y, en concreto, de la Epístola moral a Fabio.¹⁴²

El mismo autor señala el Manierismo de Lomas en sus epístolas en varias características. La simetría y el equilibrio de la materia tratada: el mismo número de cartas y de epístolas, y en ambos casos tres de temática amorosa y una moral; el pluritematismo; la voluntad compositiva (los mismos recursos estructurales, disposición paralela, empleo de anáforas); la colocación de las cartas en lugar clave: cerrando los libros I y III. También considera Matas una característica manierista la escasa vitalidad de los versos.¹⁴³

Lomas cierra sus obras con una traducción de Tasso, la *Canzone a l' anima*. Su Canción XII se convierte así en un cierre profundamente religioso para su obra, en la que, utilizando la simbología bíblica de *El cantar de los Cantares*, el alma es acogida por Dios, y sale, arrepentida, de su camino de errores.

¹⁴² Matas Caballero, Juan: "Amor y amistad en las cartas y epístolas de Lomas Cantoral" en *Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*. León, Universidad, 2005 (p.p. 15-71).

¹⁴³ Amor y amistad, p. 65 y sigs.

Como esquema de este proceso amoroso y vital, podríamos sintetizar el contenido de los tres libros de la siguiente manera:

LIBRO I

TRADUCCIÓN DE LAS PISCATORIAS

Canción I, II y III

SONETOS-PRÓLOGO

Soneto I a IV

COMPOSICIONES AMOROSAS

Carta I

Carta II

Carta III

Otras ("Alma triste, ¿qué buscáis?")

Glosa I

Canto I

Glosa II

Otras ("Claro y conocido engaño")

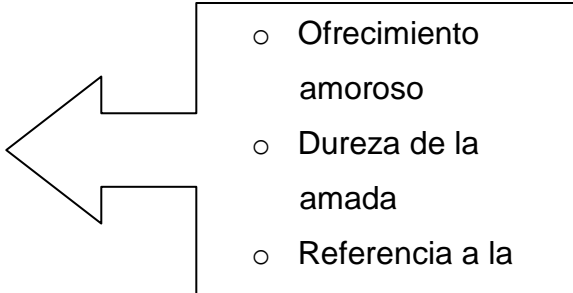
Otras ("Tan terrible mal recibo")

Otras ("Ya desmaya el corazón")

Otra sola ("Mueve tanto al que se siente")

Otra sola ("Acontece que, en saliendo")

Otra sola ("Como niño a quien desecha")

- 
- Ofrecimiento amoroso
 - Dureza de la amada
 - Referencia a la

COMPOSICIONES DE TEMAS DIVERSOS

Elegía I

Epigrama I

Glosa III

Otras ("A mi noticia ha venido")

Glosa IV

Epigrama II

Carta IV

De Cristóbal de Mendoza, en respuesta

SOBRE FILIS

Descripción de la belleza de la amada, exterior e interior

Soneto V a Soneto XI

Canción IV – Dolor por verse rechazado, cercano a muerte.

EL DISCURRIR DEL AMOR

Soneto XII

Soneto XIII

Soneto XIV

Epístola I

Soneto XV

Soneto XVI

Soneto XVII

Sextina I

Soneto XVIII

Soneto XIX

Soneto XX

Soneto XXI

Soneto XXII

Soneto XXIII

Epístola II

Soneto XXIV

Soneto XXV

Canción V

Soneto XXVI

Soneto XXVII

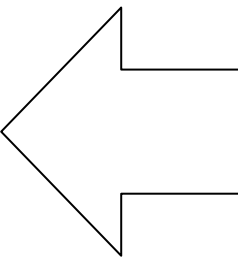
Canción VI

Madrigal

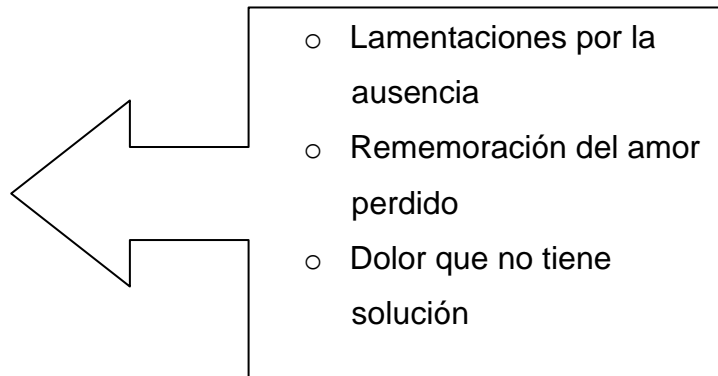
Soneto XXVIII

Soneto XXIX

Soneto XXX

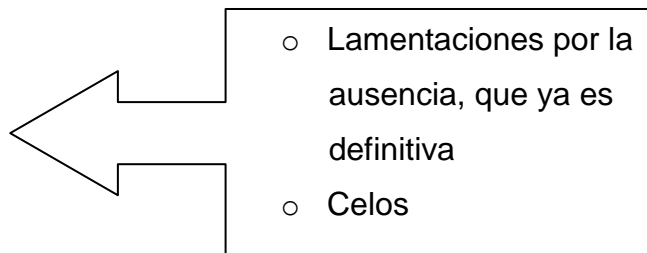
- 
- Quejas de amor
 - Alabanza a Filis
 - Firmeza del amante frente a la dureza de la amada
 - Poemas sobre la noche y el sueño
 - Contento frente al rechazo

Soneto XXXI
Soneto XXXII
Soneto XXXIII
AUSENCIA
Soneto XXXIV
Soneto XXXV
Canción VII
Soneto XXXVI
Soneto XXXVI
Soneto XXXVIII
Soneto XXXIX
Canción VIII
Soneto XL



AUSENCIA DEFINITIVA

Soneto XLI
Canción IX
Soneto XLII
Soneto XLIII
Soneto XLIV
Soneto XLV
Égloga I
Égloga II



ARREPENTIMIENTO

Glosa mía
Sextina II
Soneto XLVI

COMPOSICIONES ELEGÍACAS

Epigrama III (En la muerte del serenísimo príncipe don Carlos)

Epigrama IV (En la muerte de la Real Majestad de la reina doña Isabel de Valois)

Soneto XLVII (En la muerte de la serenísima princesa doña Juana)

Soneto XLVIII (En la muerte del señor cardenal de Sevilla don Gaspar de Zúñiga y Avellaneda)

Soneto XLIX (En la muerte de la señora doña María Enríquez, hija del señor Almirante de Castilla)

Soneto L (En la muerte de Luis Salado de Otálora)

Octavas (A Luis Salado de Otálora)

Soneto LI (A Filena, en la muerte de Baldano)

Elegía II (En la muerte de mi señora la condesa de Miranda, doña María de Bazán)

Elegía III (A la señora condesa de Ribadavia, en la muerte del señor conde de Altamira, su hermano)

Elegía IV (A Francisco de Montanos en la muerte de su madre)

SONETOS LAUDATORIOS

Soneto LII (Al serenísimo príncipe don Juan de Austria)

Soneto LIII (Al excelente duque de Sessa)

Soneto LIV (Al nacimiento del serenísimo príncipe don Fernando, señor natural nuestro)

Soneto LV (Al señor obispo de Astorga don Francisco Sarmiento)

ESCUELA DE VALLADOLID

Montanos: Epístola II

Canción X

Soneto LVI

Soneto LVII

Alabanza a dos libros: Soneto LVIII

Soneto LIX

Canción XI	alabanza a la vida retirada
Octavas	Crítica al amor
Otras (Octavas):	I. Elogio de la vida del campo II. Canto Pinciano

FÁBULAS MITOLÓGICAS

Amores y muerte de Adonis

La desastrada historia de Céfalo y de Pocris

INTERCAMBIOS DE POEMAS Y ALABANZAS

Soneto de Francisco Montanos al autor

Soneto LX. El autor en respuesta

Soneto de Cristóbal de Mendoza al autor

Soneto LXI. El auctor en respuesta

Soneto del licenciado Hernán García al autor

Soneto LXII. El auctor en respuesta

Soneto LXIII. El auctor a Hernando de Herrera

Soneto. De Herrera en respuesta

Soneto LXIV. Réplica del autor

Soneto. Contra el excelente Garci Lasso, de autor no sabido

Soneto LXV. Del autor en respuesta

Soneto LXVI. El autor al mismo, en loor de su obra

Soneto LXVII. A la muerte del mesmo, el autor

Soneto LXVIII. El autor al licenciado Pedro de Soria

Soneto del licenciado, en respuesta

Soneto LXIX

Tercetos (A Juan de Arfe)

Transición: Oda

ESCUELA DE SEVILLA

Poemas a Marfira

Soneto LXX al LXXVII

Soneto del licenciado Lope de Molina al autor

Soneto LXXVIII. Respuesta del autor

Soneto de Juan de Oña al autor

Soneto LXXIX, Respuesta del autor

ARREPENTIMIENTO FINAL

Soneto LXXX

Epístola V. A Felipe Ortega, su amigo el autor

Canción XII

VI. EL TRATAMIENTO DE LA MITOLOGÍA¹⁴⁴

Como escritor y buen lector de su tiempo, Lomas tiene un conocimiento cercano y bastante completo del acervo mitológico que manejaban los hombres de letras renacentistas. La mitología griega y romana se había convertido ya en una fuente inagotable de recursos literarios de gran carga significativa, desde unos conocimientos que compartían tanto autores como lectores.

Esos conocimientos tenían varios cauces de comunicación. En primer lugar, la lectura directa de obras griegas y romanas; después, las traducciones de esas obras que realizaron autores españoles e italianos, fundamentalmente. También, los manuales mitográficos más importantes. Y por último, las reelaboraciones y utilización de los mitos que hicieron los artistas hispanos precedentes. Vicente Cristóbal escribe acerca de este tema:

De modo que en el estudio de la presencia de la mitología clásica en nuestra literatura española está implicado lo griego, lo latino y lo hispánico, por cuanto que Grecia es la creadora de esos mitos y algunas veces también la transmisora, la literatura latina es la transmisora habitual y la literatura Española es la receptora de los mismos, Y aún cabría añadir que eso es así cuando menos, porque alguna vez ha habido también mediación de obras francesas (como el Roman de Troie de Benoit de Sainte-Maure, el Ovide morahisé o los parnasianos) y de obras italianas (como las de Boccaccio, Sannazaro, Tansillo, Ariosto o Marino)¹⁴⁵.

Es poco probable que Lomas manejara manuales que en su época fueron muy populares¹⁴⁶, como la *Genealogía deorum gentilium* de Boccaccio (1375), la *De deis gentium varia et multiplex historia*, de Lilio Gregorio Giraldi (1548), las *Imagini, con la espositioni dei i dei degli antichi*, de Vincenzo Cartari (1556), que en

¹⁴⁴ En la redacción de este apartado han sido de frecuente consulta los textos de Ruiz de Elvira, Antonio: *Mitología Clásica* (Madrid, Grados, 1984²), Grimal, Pierre: *Diccionario de Mitología griega y romana* (Barcelona, Paidós, 1984) y Howatson, M.C., et alii: *Diccionario de la Literatura Clásica* (Madrid, Alianza, 1991).

¹⁴⁵ Cristóbal, Vicente: "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía" en *Cuadernos de Filología. Estudios Latinos* 2000, 18: (p.35).

¹⁴⁶ Vid. Iglesias, Rosa M^a, y Álvarez, M^a Consuelo: "Los manuales mitológicos del Renacimiento" en *Auster*, 1998 (p. 83-89)

1551 había publicado una traducción de los *Fastos* de Ovidio, y *Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem*, de Natale Conti (1551), quizá la más conocida de ellas. Aunque es posible que pudiera tener acceso a estos textos, es más probable que su conocimiento mitológico proviniera directamente de las múltiples traducciones de *Las Metamorfosis* de Ovidio que se manejaron en la época. Pudieron influir las traducciones de Ludovico Dolce (1554) y Andrea Anguillara (1571). Jorge de Bustamante publica una traducción en endecasílabos en 1541. Aunque las ediciones de Pérez Sigler (1580), Felipe Mey (1586) y Sánchez de Viana (1589), se publicaron después de la edición de las *Obras* de Lomas, es posible que sí conociera al menos el trabajo de Sánchez de Viana, que estudió y ejerció medicina en Valladolid, y que de alguna manera pudo influir en él, quizá a través de relaciones personales en el círculo vallisoletano.

Señala el profesor Cristóbal las funciones que el mito puede desempeñar en la obra literaria:

En cuanto a las funciones que puede asumir el mito en una obra literaria, la primaria, la más importante y evidente es la de constituirse como argumento de la misma: una fábula mitológica determinada —ya sea mito o leyenda— vuelve a ser contada y recreada en un poema, en un drama o incluso en una novela, con más o menos fidelidad a las fuentes anteriores, con más o menos adiciones, supresiones, adaptaciones e innovaciones de cualquier tipo que sean; (...) Además el mito puede asumir literariamente una función secundaria como apoyo u ornato, elemento de la “elocutio” y no ya objeto de la “inventio”. Puede servir, en efecto, para crear toda una gama de figuras estilísticas, tales como la perífrasis, la metonimia, la antonomasia, la metáfora o la comparación.¹⁴⁷

Para acercarme al tratamiento de la mitología en Lomas, he distinguido por una parte los poemas mitológicos, o fábulas mitológicas, como los poetas de la época solían llamarlos, de las diversas y numerosas referencias a mitos y personajes mitológicos. Estas referencias adquieren valores distintos, en función del propósito del poeta, de la extensión de la referencia, etc.

¹⁴⁷ Vicente Cristóbal “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía” en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2000, 18: (p.32,33)

Partimos de la idea de que en esta segunda mitad del Renacimiento el mundo mitológico estaba ya asimilado como una rica fuente de recursos literarios que enriquecían el poema. La erudición en la utilización más o menos velada de referencias estaba neutralizada por el amplio conocimiento que el lector de poesía tenía de ese imaginario que compartía con el poeta.

Además hay que señalar que sólo son útiles para estudiar el tratamiento que Lomas hace de la mitología aquellos poemas que no están inspirados directamente en modelos italianos, ya que en ese caso la traducción o interpretación no permite ninguna modificación del tratamiento del mito.

Rosa Romojaro¹⁴⁸ en su estudio del mito clásico en el siglo de Oro planteó una exhaustiva clasificación de las funciones de los mitos. La autora distingue cinco funciones: tópico-erudita, comparativa, ejemplificativa, metamítica y burlesca. Su estudio se aplicaba a la poesía de Garcilaso, Lope, Góngora y Quevedo. El esquema que plantea es más funcional en los poetas del Barroco, en los que se usa un deliberado exceso de recursos mitológicos. En este sentido, el análisis de Lomas cumple las características que Romojaro señala para Garcilaso: *En su caso será la distancia y el respeto el punto de mira con el que se acerque a ellos (los mitos), llegando incluso a situarse literariamente ante los mitos como si de representaciones pictóricas se tratase, asumiendo el papel de espectador visual de estos relatos.*¹⁴⁹ Del mismo modo, podemos apreciar este sentido también en Lomas, que contempla el mundo mitológico en lo que tiene de belleza plástica. Tantos años después, el poeta vallisoletano no ha seguido las líneas marcadas por poetas como Hurtado de Mendoza, no tiene la suficiente osadía para desacralizar el mito y utilizarlo de manera burlesca, o con un mayor acercamiento a su propia realidad. En este sentido, no podemos hablar de transición hacia el Barroco, como sí puede suceder en otros aspectos de la obra de Lomas.

Aunque no sigo linealmente la clasificación propuesta por Romojaro, sí hago referencia a las categorías que ella propone cuando el ejemplo en Lomas es

¹⁴⁸ *Funciones del mito clásico en el siglo de Oro*. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo. Barcelona, Anthropos, 1998. También establece una clasificación de estos aspectos, aunque de forma menos sistemática, M^a Luisa Picklesimer en su artículo "El tratamiento del mito en la literatura del Humanismo", en *Humanismo, Renacimiento, Mundo clásico*. Ed. Sánchez Marín. Madrid, Eds. Clásicas, 1991.

¹⁴⁹ Romojaro, op.cit., p.14

suficientemente claro e identificable, si no en ejemplos concretos, al menos sí en el marco de clasificación.

VI.1. LA MITOLOGÍA COMO RECURSO POÉTICO

Como ya he señalado, Lomas tenía cercano todo un mundo de referencias mitológicas que manejaba como lector y como escritor de poesía. A través de las referencias que estudiamos, podemos llegar al entendimiento de su concepción de lo mítico, sus preferencias y el uso que quiere darle a este rico recurso literario dentro de su obra.

Naturaleza mitológica¹⁵⁰

Se trata de un recurso básico, y sencillo. El autor prefiere nombrar elementos de su descripción natural mediante un personaje mitológico al que solo menciona. Está utilizando todo el potencial de la historia mitológica para enriquecer su verso, pero sin mencionarlo, porque ya está implícito en el nombre. El lector lo sabe, y crea la imagen que el poeta propone a partir de su propio conocimiento de esa referencia.

Lomas utiliza los más comunes: la aurora, la primavera, el ruiseñor, el sol o los vientos, los más utilizados por la mayor parte de los poetas.

La referencia a Flora como “Primavera” aparece al ensalzar las virtudes de Filis, que es más bella que un campo en primavera o que puede embellecer con su presencia la tierra mucho más que la primavera.

*Más bella que en abril florido prado
que Flora coloró diversamente” (Son. XIV)*

*No de tal hermosura variamente
ornó jamás Abril Céfiro y Flora
la seca tierra, como esmalta y dora
y bello pinta cuanto ve presente. (Son. XVI)*

¹⁵⁰ Romojaro lo llama “nominación mitológica sustitutiva”, dentro de la función tópico-erudita. Op.Cit.

En la Égloga I la referencia a Flora abre el relato, situándolo en el *locus amoenus* en el que se va a desarrollar: *Cuando Flora la tierra va cubriendo*. Lo mismo sucede con los vientos. Céfiro y Favonio son los elegidos para adornar los paisajes idílicos en los que se desarrolla el poema:

Soplo de Céfiro (Égloga II)
Sólo Favonio aspiraba en vuelo (son XXX)
del fresco y manso Céfiro tocado (Elegía III)
Tal Céfiro soplando
sabrosamente a ti y a tu pastora
refresca el seno, (Canción XI, III)
El (campo) florido que Céfiro menea (Son LXXVIII)

Solo en una ocasión aparece un viento desatado, para encarecer el valor de don Juan de Austria: *Aquél que rinde al proceloso Eolo* (Son. LII)

La referencia simple a Filomena, como el ruiseñor (*Filomena sospira* – Canto I) aparece solo una vez, y en la descripción de flores acude también una vez a sus nombres mitológicos: una corona de narcisos, girasoles y laurel es *guirnalda de Narciso, Clície y Dafne* (Canción X). Lo mismo sucede con el mar, nombrado como un dios: *Que Neptuno no te acoja* (Elegía I)

En cuanto a referencias geográficas, aparece solo una, en la que combina a Atlante con el sol que conduce sus caballos:

Ya por el viejo Atlante las postreras
luces del sol las nubes matizaban
y a tomar sus caballos se acercaban
reposo de occidente en las riberas, (Soneto LXXVI)

Más numerosas son las referencias al sol y a la aurora haciendo uso de sus nombres mitológicos:

el usado curso Apolo (...) aceleraba (Égloga II)
El dios de Cintio (Son LXXVI)
cuando Flora la tierra va cubriendo....y la rosada Aurora... (Égloga I)
El rostro del Aurora (son LXVIII)
La agradable diosa bella (Aurora) Son XXXVIII, II
Sale la Aurora (Son LXXV, III) – Amanecer, con la aurora-amada
La despertadora diosa (Canto I, libro I)
A la diosa que descubre / lo que la noche encubre

(la luna, en la Canción XI)

Arrojaba el Aurora de rosados / dedos (Soneto XXX)

No son muy frecuentes estas sustituciones en la poesía de Lomas. Prefiere el autor la referencia mitológica más extensa, que dirige en alguno de los sentidos de la historia que está mencionando. La referencia se vuelve más rica, y mayor su evocación poética.

Así, al mencionar el laurel lo cita como “*aquel por quien desamparó el cielo Apolo*” (Soneto LXXIX), trayendo en un verso la referencia a la historia de amor y desamor de Apolo y Dafne, tan importante para el dios que por ella deja desatendido el cielo.

La luna es objeto de varias referencias. Lomas mezcla las identidades que se le atribuyen: la luna es Lucina, que se identificaba con Ilitía, la diosa que favorecía los partos. Pero también Diana (la Artemisa griega), que a veces se consideraba protectora de los nacimientos. Diana, hija de Latona, sobre todo desde la poesía latina e identifica con la luna, lo mismo que su hermano Apolo con el sol. A esto se unen los atributos de Diana como diosa cazadora y casta, pues rehuía el trato con los hombres¹⁵¹. En la Canción VI encontramos varias referencias:

*Y de Latona aquella hija amada
con frente no turbada,
blanca y dando más luz de la que usaba,
por ventura mirando al pastor caro,
se descubría sobre el cielo claro.*

Endimión, el pastor al que se le concedió el sueño eterno y la eterna juventud, se suele considerar amante de Selene, la luna, aquí identificada con Diana, que ilumina con más intensidad cuando ve al amante dormido. Más adelante la misma diosa se menciona como Lucina (El rayo de Lucina y sus estrellas).

En el soneto XXXVII llama a la luna “La agradable diosa bella”, y en la Canción X describe su aparición de esta manera: “*La casta diosa va resplandeciendo*” identificando esta referencia (la diosa casta entre las estrellas)

¹⁵¹ Ruiz de Elvira, Antonio: Mitología Clásica. Madrid, Gredos, 1984 (p.88-89)

con las mujeres buenas, que oscurecen a las malvadas que hacen sufrir a sus amantes.

Filomena también se adorna con otras referencias a su historia:

El dulce canto del ruiseñor se une al “suspirar”, que alude ya a su triste historia: *Por escucharle Filomena / el dulce canto y sospirar refrena*. (Égloga I). Y en la canción XII, aparece Filomena unida a su hermana, también en un canto triste.

*en vez de la tristeza
de Progne y Filomena, cada hora
alegre canto angélico y suave
se oye, (Canción XII)*

Lo mismo sucede en la epístola a Felipe Ortega, en la que aparece una referencia al agresor Tereo, y el canto triste de las dos hermanas es una evocación agradable dentro de un ambiente idílico (*Alégrese de ver el claro día*, comienza la descripción):

*De nuevo a Filomena consumirse
en quejas por la injuria de Tereo,
y de la dulce hermana despedirse*

En la larga epístola, es esta la única referencia mitológica que encontramos. Lomas recoge de la tradición literaria el cambio de nombre (“Filomena” por “Filomela”, como aparecía en Ovidio) y la identificación también tradicional de este personaje con el ruiseñor.

De personaje a concepto¹⁵²

El simbolismo del personaje ha hecho que su nombre se convirtiera en nombre común de aquello que simboliza. De esta manera, Marte simboliza la guerra, a veces unido a Vulcano, y Venus el amor.

*“en mitad del son soberbio, airado,
de Marte y de Vulcano” (epístola IV)
Siguiendo al belicoso y fiero Marte (Octavas, elogio)*

¹⁵² En algunos ejemplos podría identificarse con la “Apelación” de Romojaro, dentro de la función tópico-erudita. .Op.Cit.

La simple referencia es sustitutiva del concepto, aunque a veces se enriquece con alguna referencia a la historia del personaje mitológico. En este caso, la guerra y el amor se mencionan a través de Marte y su relación con Venus:

*No siempre Marte, de rigor armado,
con cruel espada
cubre de miembros....
(...)
mas en el brazo de la cara amiga
a veces se reposa". (Oda)*

En una ocasión encontramos en Lomas este recurso llevado al extremo, con el uso de un determinante delante del nombre mitológico, convertido ya completamente en nombre común: *¿Cuál musa o cual apolo mi voz leda / tanto levantará que sepa darte / de tu valor el galardón entero?"* (canción VI). En este elogio a la noche, invoca el poeta la inspiración a través de "una" musa o "un" apolo. Después invoca a Títilo y a Homero. Las referencias han sido completamente lexicalizadas, como si fueran nombres propios, ya no personajes. Lo mismo sucede con *Qué oráculo de Apolo – Qué Merlino*, en las octavas dedicadas a Salado, donde encontramos esta referencia, poco frecuente, al mago Merlín, en comparación con el oráculo de Apolo.

Personificaciones alegóricas¹⁵³

El recurso contrario al anterior es el de la construcción de un personaje a partir de una idea abstracta. Llega desde la simple mención hasta una larga personificación en las que ideas como la muerte o el amor adquieren entidad protagonista. El recurso empieza a desarrollarse, generalmente, a través de un vocativo, o del apóstrofe.

FAMA, CONTENTO, AMISTAD, ESPAÑA

Este tipo de referencias nos recuerda más a la alegoría medieval que a la referencia mitológica¹⁵⁴.

¹⁵³ "Mitologización", dentro de la función tópico-erudita para Romojaro. Op. Cit.

Entre las personificaciones más sencillas, encontramos una llamada a la Fama: *Ven tú, Fama, y despegas / tus lenguas tan parleras* (Elegía II). También en una ocasión personifica Lomas la amistad, en la Epístola IV:

*Yugo que jamás cansa ni embaraza,
santísima Amistad, ¿quién hay que viva
si en tus suaves lazos no se enlaza?*

En las siguientes seis estrofas continúa la alabanza a la amistad, en segunda persona, como un valor que apoya al hombre en todos los aspectos de la vida, y lo hace mejorar.

En la Glosa IV del libro I el Contento se convierte en personaje, al que apostrofa el poeta, siguiendo el tono de la glosa, y que en su reproche tiene características parecidas al Amor o la Fortuna: inestable, fugaz y caprichoso, pero deseado por todos:

*Y, con todo, no hay ninguno
a quien el mal importuno
no alcance de desearte,
sabiendo que ha de olvidarte
“quien piensa tener alguno”.*

En tres ocasiones relacionadas con personajes de la realeza, España se convierte también en personaje: en la muerte del príncipe don Carlos, de Isabel de Valois y en el nacimiento del príncipe don Fernando.

*Preciarte puedes ya, ¡oh, envidiosa
Muerte!, pues, has echado
por tierra el árbol más aventajado
por quien España, ya triste y llorosa,
gozara dulce fruto y primavera. (Epigrama III)*

*Hoy goza, España mía, la inhumana
Muerte tu gloria y paz, hoy ha enterrado
a la prenda más rica y soberana
y al bien mayor que el cielo te había dado. (Epigrama IV)*

¹⁵⁴ Lo mismo sucede con “Contento”, que también aparece como destinatario de un apóstrofe quejoso.

El personaje de España es quien aquí simboliza el luto y la tristeza, y así lo expresa en los últimos versos:

¿Quién, viéndote, no llora, o quién se alegra?

“Vedova, sconsolata, in veste negra”¹⁵⁵.

Del mismo modo que España simbolizaba una tristeza común, también es símbolo de la alegría común a la llegada de un heredero:

Hoy de trofeo, príncipe y victoria

insigne, España, gozas, hoy el cielo

te da, por el pasado desconsuelo,

de flor celestial fruto de gloria. (Son. LIV)

Otra referencia a España como personaje aparece en el poema a la muerte de la condesa de Miranda: Por ti ha perdido España un extremado / sujeto de virtud, (Elegía II)

El personaje de Fortuna aparece en varias ocasiones, con sus características de injusta, variable e inconstante, y culpable de las desventuras del poeta:

Dame, Fortuna... (Canción II)

Fortuna te desvía de este valle (Sextina I, II)

Fortuna es quien en tanta desventura

Ha trocado mis bienes y alegrías

(...) ¡ay, inconstante / Fortuna (Canc. VIII, II)

Mas ya Fortuna trocó... (Égloga I, II)

Fortuna injusta Égloga I

En una ocasión encontramos la fortuna unida a la idea cristiana de providencia: *Fortuna ni el cielo lo consiente* (Epístola VI, II)

RÍOS MITOLÓGICOS

En este apartado podemos incluir también la personificación de los ríos, aunque tiene un diferente carácter. En este caso no se trata de la personificación de abstractos, sino de la recreación mitológica, a partir de las figuras de los ríos sagrados mitológicos.

¹⁵⁵ Último verso de la canción CCLXVIII, de la segunda parte del Canzoniere de Petrarca

Además de puntuales referencias a divinidades fluviales (*El gran padre Océano*, en el Canto Pinciano, *Ocultos dioses de estos santos / bosques*, en el soneto L), personifica Lomas el Duero y el Pisuerga.

La personificación principal del Duero aparece en la Elegía I: ante la muerte, ahogada en el río, de la hija de la condesa de Ribadavia, el río se convierte en un personaje cruel e indiferente, que ha dejado morir a la niña en sus aguas.

*Tú, cruel Duero engañoso,
sin clemencia y justicia,
de nuestro bien envidioso,
viejo lleno de malicia,
sin bien, sin ley, proceloso,*

Durante seis estrofas, el poeta realiza imprecaciones contra el río como colaborador en esa injusta muerte, por no evitarla o por no ordenar a sus ninfas que al menos recibieran a la niña. El Duero está caracterizado, de acuerdo a la tradicional representación de los dioses-río, como un anciano, poderoso pero en este caso malvado. Después de la recriminación, lanza una maldición, en la que se unen la invocación cristiana a Dios, con la que comienza, con la invocación pagana a Neptuno:

Ruego a Dios que tu ribera // y Neptuno no te acoja

En esas tres estrofas realiza Lomas la pintura de un fondo abisal infernal, del que han desaparecido las ninfas y en el que sólo hay animales ponzoñosos, ya que desea que el resto de la naturaleza le dé la espalda al río, que tampoco será acogido en el mar: *Y Neptuno no te acoja /mas ponga en ti su tridente.*

La personificación del Pisuerga es, en cambio, positiva. Pisuerga es el río de la ciudad que Lomas ama y a la que alaba. Aparece como escenario de las dos Églogas: *En el patrio Pisuerga recostado* (Égloga I), *en la ribera fresca y deleitosa / del sagrado Pisuerga* (Égloga II).

En el soneto XLI un Pisuerga personificado es testigo y comparte las penas del poeta. Lomas está en la desembocadura del río, y lo imagina desesperanzado, como él: el poeta está apartado de su amada, y el río llega al final de su vida:

*Aquí donde Pisuerga, despojado,
cual yo, de su esperanza, con corriente
turbada y ronca, lleva al celebrado*

Duero sus aguas presurosamente,

En la Elegía I, cuando canta la muerte de la Condesa de Miranda, invoca al río Pisuerga, para que sus ninfas pinten en sus telas la relación triste de esta muerte, en un claro recuerdo a la ocupación de las ninfas garcilasianas a la orilla de Tajo, en la Égloga III de Garcilaso. Y más tarde le pide al río, llamándolo “canudo rey”, que conserve en su reino esta tristeza.

En el Canto Pinciano, en la alabanza a su tierra no podía faltar la alabanza al río patrio. Y así, compara al río con los grandes ríos literarios, a los que, por supuesto, el Pisuerga excede:

*Nunca el Caístro, el Tesín, ni el Tebro,
ni el Gange o Nilo, el Arno o el Lorano,
ni el rico Tajo o caudaloso Ebro
dieron tan fresco y celestial verano
cual tú, sacro Pisuerga, a quien celebro,
ni son, cual tú, del gran padre Oceano
benigna y blandamente recibidos,
ni en tanto honor y ser constituidos.*

En los Tercetos a Juan de Arfe aparece una referencia al patrio río, que le ofrece el laurel al artista. Posiblemente se refiera Lomas al Pisuerga, su patrio río. Aunque también podría entenderse como una referencia al Bernesga, ya que Arfe era de León:

*Y a tu ingeniosa frente el gran tesoro
adornará del lauro que te ofrecen
el patrio río y su sagrado coro.*

En los dos sonetos que le dirigen los poetas sevillanos hay una referencia al Pisuerga, de acuerdo al tópico de mencionar los ríos de las ciudades en las que viven los poetas. En los sonetos de respuesta, Lomas menciona también al río.

Lope de Molina en una comparación laudatoria le dice que *Más rico es ya Pisuerga que Pactolo*. En el soneto en respuesta, Lomas afirma que si su río, que compadece su dolor amoroso, conociese la armonía de Molina y viese los ojos de la amada, se dedicaría a coronar con su oro al poeta sevillano:

*Si mi Pisuerga, que a mi llanto enfrena
piadoso sus aguas, tu armonía
oyera, y de los ojos de María*

viera la luz que al mar y aire serena, (Son. LXXVIII)

Del mismo modo, Juan de Oña habla de los tesoros del río, aludiendo posiblemente a los ingenios que cerca de ellos nacieron:

*Las perlas y las piedras más subidas
que nos daban Po y Arno, da Pisuerga,*

Lomas se muestra humilde y rechaza tan laudatoria comparación:

*y no poner las perlas producidas
en las conchas del Arno en mi Pisuerga,
indigno, y bien por mí, de tal tesoro. (Son. LXXIX)*

MUERTE

En las elegías y poemas elegíacos la muerte aparece en varias ocasiones como personaje, al que el poeta imprecas. La tradición mitológica no conserva un personaje de la muerte con una serie de historias, sino más bien una concepción abstracta que a veces se personifica. Así es como Lomas la interpreta, y en pocas ocasiones menciona los elementos habituales del inframundo clásico. Solo aparecen las Parcas y el Leteo en una ocasión:

En la Elegía II a la muerte de la Condesa de Miranda menciona a las tres Parcas, con sus nombres, en una escena de matices pictóricos que podemos imaginar sucediendo al tiempo que la condesa moría:

*¡Oh, Cloto, en dar estopa codiciosa,
Láquesis, en hilarla diligente,
Átropos, en cortarla presurosa!*

*¡Oh, cómo todas tres tan fieramente
os conjurastes para daño tanto
de sus vasallos y la pobre gente!*

En las Octavas dedicadas a la muerte de Luis Salado, termina mencionando al Leteo como símbolo del olvido contra el que lucha, desde una postura de humildad, en sus versos:

*haré con la ignorancia que poseo
que no le cubra el piélago Leteo.*

La personificación de la muerte se repite en varios poemas, siempre con las mismas características: poderosa, injusta, irracional...

El Epigrama III es una recriminación a la muerte, que se ha llevado al príncipe don Carlos fuera de tiempo.

En el epigrama IV, a la muerte de Isabel de Valois, el poeta se dirige a España, también personificada, y le habla de la terrible actuación de la Muerte: está gozando en su reino de la paz que aquí ha arrebatado

En el soneto XLIX, En la muerte de la hija del almirante de Castilla, tras la repetición en tres estrofas anafóricas de Cayó, Muerte la derribó aunque luego se trasciende la idea con que se ha traspuesto al paraíso.

En la Elegía III, a la muerte del conde de Altamira, el poeta hace que su hermana se lamente llamando avara a la Muerte, ya que no le permitió verle antes de su muerte.

*¡Ay, Muerte avara! ¡Ay, ciego desvarío,
que no te viera yo, señor, primero
que fueras vuelto en tierra y polvo frío!*

En la Elegía II, a la muerte de la Condesa de Miranda, el conde viudo toma voz en el poema para imprecicar a la muerte, llamándola “rigurosa, dura y fuerte”.

*¡Ay, ay, airada Muerte!, en llanto eterno
por ti, y en pena, viviré odioso
al mundo, para mí ya vuelto infierno.*

Después de encarecer el poder negativo de la muerte, acaba con una muestra hiperbólica de su dolor, diciendo que es más fuerte aún que la propia muerte, pues será su dolor, y no la voluntad de la muerte, la que acabe con él:

*No te ha de aprovechar, fiera enemiga,
que quieras o no quieras que me acabe,
que, más que tú, a morir mi mal me obliga.*

Luego también impreca el poeta directamente a la muerte, en una serie de estrofas en las que utiliza la anáfora para culpar a la muerte (Por ti...)

*¡Oh, rigurosa Muerte, y sin respeto!,
bien ves, cruda, los males que has causado,
la general desdicha y mal perfeto.*

Y reflexiona sobre su poder: *Mas a nada tu ley, Muerte, perdona.*

*Pues hoy Muerte hirió con dardo fiero
de la virtud el fino paragón,*

En la Elegía I de nuevo utiliza Lomas el apóstrofe en el que la muerte es “cruda, avara, / sin ley ni conocimiento”.

*Puedes decir que heciste
hoy, Muerte, cuanto alcanzaste:
al Amor empobreciste,
a Fortuna derribaste,
Tiempo y Ventura venciste;
el bien convertiste en mal,
el mal trocaste en dolor,
el dolor, en pena estraña,
la pena, en llanto mortal,
el llanto, en otro mayor,
tanto fue cruda tu saña.*

En la Elegía I se encuentra también una recriminación a la Muerte como personaje, que ha sido el motivador del daño.

*¡Oh, Muerte cruda y avara,
sin ley, sin conocimiento!*

La Muerte se presenta como un personaje sin compasión, ni ante el dolor de la madre, ni la injusticia de una muerte tan joven. También le reprocha a la Muerte la forma de morir, en el agua

En todos los casos el personaje se utiliza como un recurso grandilocuente, que, ya sea en poemas de circunstancia, o en otros que pudiéramos considerar más personales, no llega a conmover, por lo que la expresión tiene de tópico.

Fuera del ámbito elegíaco, solo hay una referencia a la muerte como personaje: se trata de uno de los sonetos-prólogo, en el que Lomas advierte a los amantes que huyan del amor antes de que los lleve la muerte. Es una modificación del tópico del *carpe diem*, en el que el poeta no invita a gozar antes de que llegue la muerte, sino que invita a evitar el dolor que el amor produce:

*Huíd, huíd, ¡oh, miserables!, antes
que Muerte el fruto vuestra coja y lleve,
el brevísimo gozo, el largo llanto.*

AMOR

En el libro I, de coplas castellanas -

El personaje del Amor es el que adquiere más entidad. Podemos observar dos caracterizaciones distintas. Aunque la diferencia no es mucha, parece que hay una intención en Lomas de recordar las dos prácticas poéticas que a lo largo del siglo XVI se han ido aproximando: el amor cortés y el amor petrarquista. Aunque se diferencian, no hay que olvidar que tienen un origen común, por lo que muchos de los recursos se trasvasan de una a otra.¹⁵⁶

De esta forma, el personaje Amor que aparece en el libro I, que Lomas dedica a las coplas castellanas, se parece más al que seguía los códigos de amor cortés de la poesía medieval. Incluso esa misma denominación aparece en la Carta IV, dirigida a Cristóbal de Mendoza. Ante los excesos amorosos que ve en la gran ciudad, Lomas le comenta a su amigo:

*Duro mal, lástima grande
que no conozcan quién es
un amor puro y cortés,
tanto el torpe en ellos mande.*

En la misma carta, que Amor le permite escribir en una tregua a su “guerra” (*Amor/ ha dado, tras tanta guerra / señal de paz*), se dirige al personaje como a un rey, que tiene que someter a su ley a los vasallos que se han desviado del recto camino. Es un rey justo, poderoso, y al que sus servidores deben obediencia:

*¡Vuelve por ti, justo rey!
¡Dulce Amor, haz que esta gente
se abrase en tu fuego ardiente
y que reciba tu ley!*

*Y no, rey, con la dulzura
que abrasas al que te ama,
sino con diversa llama,
porque entiendan su locura.
Conozcan el gran poder*

¹⁵⁶ “las dos eran brazos de un mismo río, pues descendían de la lírica provenzal, lejana y reencarnada”: Lapesa, Rafael: “Poesía de cancionero y poesía italianizante” en *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid, Gredos, 1971.

*que tienes en lo nacido,
sepan que te han ofendido
y que te han de obedecer .*

Amor es quien provoca los sentimientos, y quien señala a la amada.

*Lloremos aquel placer
que Amor nos dio cuando quiso
mostrarnos gracia y saber
de la boca y paraíso
donde vive y tiene ser. (Otras: Alma triste ¿qué buscáis?)*

Pervive de fondo la idea, que aparecerá más adelante, dentro de la poesía plenamente petrarquista, del amor escrito en el alma de la amante, el amor o el gesto de la amada (Garcilaso). El mal amante ha intentado borrar esta escritura, y por ello debe ser manifiesto que nunca ha sido buen amante, ya que el amor, por leyes cortesanas y petrarquistas, ha de ser eterno:

*y que escrito claramente,
en vez de lo que borró
y Amor en él escribió,
lleve en medio de su frente:
"No quiso quien olvidó". Glosa III (No quiso quien olvidó)*

El Amor maneja las riendas, conoce a la amada y sabe que es dura: por eso le proporciona constancia al amante:

*Amor, como quien sabía
vuestro desdén y tibieza,
movido de mi tristeza,
igual a vuestra porfía
hizo mi naturaleza. (Glosa II, No me quejo yo de Amor)*

No obstante, en momentos de sufrimiento amoroso el poeta se da cuenta de que el amor es locura. En la carta III se expresa de ese modo, a partir de la repetición de la palabra y el juego entre loco / locura, en una rápida secuencia de conceptos que sustenta esa idea de descontrol amoroso. De nuevo se remite a la idea de amor feudal, y si como antes el Amor había sido un justo rey y el poeta lo invocaba para que hiciera cumplir sus leyes, ahora se ha vuelto "loco su reino y su fuero". Los lazos de amor se convierten en cebos "hechos de rubios cabellos". No hay esperanza, y es mudable. Y también son locura los contentos, "si es que

amor los puede dar". Unión de contrarios, pero cuando predomina el desdén, los buenos momentos parecen una locura, que no son ciertos.

*Y según esto, el amor
es locura y devaneo,
y loco quien su deseo
pone en su amargo dulzor.*

*Locura el cebo primero
con que nos engaña y prende,
y loco el fuego que enciende,
loco su reino y su fuero;
y son locura sus lazos,
aunque de rubios cabellos,
que, entrando enteros en ellos,
salimos hechos pedazos.*

(...)

*Sólo digo que es tan poco
Amor, y tan sin concierto,
que al que le sigue está cierto
que le tendrán por más loco. (Carta III)*

En otros poemas, el poeta es consciente de que no es el Amor, sino el desamor el que causa tantos daños. En ese momento, el Amor-personaje está a la misma altura que el poeta: ninguno de ambos puede conmover a la amada, y Amor comparte la misma frustración que embarga al amante:

*Quéjome, y no del Amor,
Pues él no puede con voz;
Antes tenemos los dos
Un sentimiento y dolor:
Él, de no poder venceros
Con toda su fortaleza;
Yo, de ver que mi tristeza
No puede un punto moveros. (Carta II)*

Esta relación volveremos a verla en los poemas de los libros II y III, italianizantes.

No puede faltar la unión de contrarios que provoca el amor: *En el mal que me dio Amor /hay un bien tan sustancial* (Otras, *Claro y conocido engaño*). Y también los males que provoca, los daños colaterales, como los celos:

(Otras, *Ya desmaya el corazón*). Un mal: “*que aunque Amor le engendra y cría, / es diferente de Amor*”.

En composiciones más ligeras, que se apartan de la queja amorosa, Amor aparece en un sentido más jocoso. En una de ellas, diferenciándolo en referencia a que Amor no se somete a leyes: (Otras, *A mi noticia ha venido*) – *Porque Bártulo y Amor / no cantan por un tenor / ni jamás juntos cenaron,*

En la Carta I, del libro I: lo único que le queda al amante es su cuerpo, pues el alma ya es completamente de la amada. El curioso ofrecimiento viene con el símil de una partida de cartas entre el Amor y la amada, en la que ella puede envidar para ganar lo que le queda por poseer del amante. “Seso, corazón y vida” ya son de ella. Sólo le queda el cuerpo

*El solo queda de resto
en este triunfo de Amor:
envide vuestro valor,
que Amor ya le tiene puesto
en delantera.*

En los libros II y III, italianizantes –

Se pueden apreciar bastantes diferencias en los sonetos petrarquistas en cuanto a la caracterización de Amor como personaje. Aunque no es uno solo el carácter que mantiene en todos los poemas recogidos en los libros II y III.

Podemos encontrar un Amor divinizado, al que el poeta invoca como lo haría con Apolo o las Musas para pedirle permiso e inspiración para cantar sus cuitas amorosas. Así, en la Canción IX le pide “tristes palabras” para su “rudo canto”, para poder quejarse adecuadamente, y que Amor mezcle su dulzor con el llanto amargo. Confiesa el poeta *que yo solo sin ti, Amor, no oso*. Le recuerda, además que debe ser benigno, ya que el poeta está sujeto a su ley. Tras una primera estrofa, y unos versos de la segunda, el poeta comienza sus quejas y cambia de interlocutor: se dirige ahora a la amada, causa de su tristeza.

En la égloga I, tras la narración inicial, pide inspiración al Amor para dar traslado fiel al triste canto del pastor:

*Para que imitar pueda en esta hora
ingenio, Amor, te pido suficiente
lo que por escucharle Filomena
el dulce canto y sospirar refrena.*

En alguna ocasión, el Amor aparece como un personaje positivo, comprensivo y del lado del amante, al que le perdona una mudanza si es por evitar su daño. De esa forma reflexiona en la epístola III, dirigida posiblemente a Montanos:

*Que el puro Amor no es el que pintan ciego:
con ojos claros mira sus dolores,
su llanto, su callar, su pena o ruego.*

*Dadme vos que Amor hiera con amores
nacidos de un perfecto ser sin arte,
que allí todas sus penas son favores.*

Y así aparece también el Amor en la canción XI, en la que el poeta se dirige a un pastor, y que es el más claro ejemplo del pensamiento de Lomas, de aurea mediócritas. Aquí el amor resulta correspondido, conduce al amante a seguro puerto.

*Contigo Amor, contigo tu ganado,
contigo tu pastora sabia y bella
la secreta playa
a do te guía Amor vas recercando*

Amor es quien conduce la historia amorosa del poeta. Se ha introducido en su ser *Abrióme Amor con diestra mano el lado / derecho* escribe en el Soneto VI, siguiendo de cerca a Petrarca. y es el que une a los amantes. Se manifiesta a veces a través de los ojos de la amada (Canción V *tus claros ojos / donde Amor abrasa, enlaza y hiere*).

Y es quien ha dado lugar al dominio total que tiene la amada sobre el poeta. (*De mi vida el gobierno Amor te ha dado*, Son XIV) y quien le muestra al amante los bienes del amor:

cuando mostrarme claro el Amor quiso

*el bien con que su reino se enriquece,
su rico nido, puerta de su gloria,
con quien da vida al mundo y paraíso. (Canción VI)*

Ese enamoramiento es un veneno mortal, pero en el que el amante se siente bien manteniendo su firmeza: Son. XXXIII –*Del mortal veneno / de Amor me vi tocado(...) dura la flecha y el veneno fuerte. No temas, dulce Filis, la mudanza.*

De hecho, le pide al Amor que lo castigue si por alguna razón dejara de amar:

*Ruego al amor, ¡oh, Filis!, si algún día
por miedo, o por dolor, o por perders
dejara de serviros y quereros,
que nunca un punto goce de alegría. (Soneto XXXII)*

Amor es también la causa del desdén y la dureza de la amada.

*Amor, que de mis ojos hace un río
nacer, ordena siempre que mi vida
no pueda enternecer tu duro pecho,*

Epístola VI

*Metióme tu beldad y mi destino
en este laberinto de tormento
do Amor para salir cerró el camino.*

El Amor le ha conducido allí, y le impide salir. (Sextina I)

También en la Epístola I se lamenta de que Amor se alíe en su contra, y no le permitan *remedio Amor, tu saña ni mi mal tan fuerte*. El Amor se complace en ver sufrir al amante, en un castigo que nunca le parece suficiente (*Amor no se contenta con que venga / de lágrimas, dolor y angustia lleno.*)

Y en la misma epístola le advierte que no se fie y que tema al amor que la puede someter a su ley.

*Tanto, señora, en tu beldad no fíes;
teme al Amor, su fuego y su saeta,
y menos de él que de ella te confíes.*

Esta referencia a la flecha del amor, y al amor ciego (canción IV y Égloga II) que aparece en dos ocasiones son las únicas que relacionan al amor con la imagen plástica del dios-Amor mitológico.

En la Canción VIII, el poeta ha pasado de un estado de correspondencia amorosa a un rechazo:

*De un dichoso estado soy caído
en el más desdichado, en un instante,
que podrá verse amante
por más que del Amor sea perseguido.*

El mar, que en otros momentos representará los problemas amorosos, que se solucionan llegando a seguro puerto, era ahora un mar tranquilo: *Por el profundo mar de Amor seguro /navegaba,*

El desamor es causado por la fortuna, y el poeta se encuentra como aliado del Amor, que comparte con él el dolor, en una queja plural:

*Ocasión, Amor, hay, porque en llanto
vivamos de continuo, y en fatiga
(...)Juntos caímos, juntos con gemido
huyamos del reposo y del contento,
y en su lugar busquemos sin pereza
pena, llanto y tristeza,
(...)Resuenen nuestras voces dolorosas
y sus acentos tristes y cuitados
lastimen a los pechos más helados
y duros con heridas amorosas.
y si del mal de tan amarga vida
te fuere la razón, Amor, pedida,
responde, pues del bien fuiste testigo.
Yo me lo sé el porqué, aunque no lo digo.*

*Y no declares más, Amor, te ruego,
pues no puede servir el declararlo
sino de mayor pena y desconsuelo
y de que, sin poder tú remediarlo,
se encienda con suspiros más el fuego*

La dureza de la amada es tanta, que hasta al Amor le parece que el amante está aspirando vanamente a un amor fuera de su alcance. Ante esta desproporción, el amante, sin embargo, se siente contento, con la sola recompensa de ver a su amada:

*Confuso Amor de ver tan presto en ella
convertido mi ser, dijo burlando:*

"Locura es pretender lo sobrehumano". (Soneto V)

Lo mismo que ha aparecido como deidad superior, que controla el destino de los amantes, aparecer Amor en otras ocasiones dominado por un poder más fuerte: el poder de la amada.

En la Canción IV, ni la muerte del amante ni la voluntad del Amor pueden hacer que ella cambie. En el Soneto VIII – “El poder de Amor entero” reside en los ojos de Filis. Si ella fuese menos dura, hasta Amor envidiaría la suerte del amante.

En el Soneto XI, con el Amor como interlocutor, el poeta comenta la belleza de Filis, que, si no fuera tan esquiva, provocaría la envidia de la misma deidad.

En fin, el Amor, que ha movido a amar al poeta no puede hacer que deje de amar, tanta es su firmeza y fidelidad:

*Bien puede Amor hacer
sin fin mi dolor crudo,
mas no podrá, aunque muera,
hacer que no te quiera, (Canción V)*

Hasta al Amor le parece una locura pretender el amor de un ser como Filis.

En una ocasión, el amor aparece como estorbo a ocupaciones más altas como el estudio. Se trata del soneto dirigido a Pedro de Soria (Son LXVIII) Soria se ha liberado ya del Amor (*vos ya del mal o bien que Amor reparte / libre,*) y se encuentra *al alto estudio atento*. Sin embargo, el poeta, que aún está en las redes del amor (*Yo, de Amor todo y medio vuestro*) no puede dar el mismo fruto intelectual que da su amigo.

Pero el Amor es al tiempo un dios ciego y dominante, que tiene por siervos a los amantes. Con sus tiros (las flechas de amor), ha unido a los amantes, que ya se han convertido en su presa:

*El ciego Amor,
(...)
alegre allí se vio gozar por suyos
de nuestras almas todos los despojos (Canción VI)*

El Amor, que antes había sido exculpado frente a la amante, se convierte también en objeto de crítica. Y así aparece como *Injusto y fiero amor* (Son. LXI), *Amor injusto* (Son. LXXX), de nuevo injusto, al igual que Fortuna, en la Égloga I. En la epístola II el poeta contempla con envidia el seguro puerto en el que el amante “ni temerá de Amor tirano y fuerte”. En I Égloga II aparece como *fiero enemigo, tirano, ciego amor*.

Siempre es causa de dolor, aunque favorezca al amante:

*Jamás se vio de Amor el pecho herido
con grave o con ligero sentimiento
que tal vez no sintiese algún tormento,
por más que fuese de él favorecido. (Soneto XXIV)*

Y en los amores felices, Amor tiene que intervenir, ya que está en su naturaleza estorbar estas situaciones:

*el mismo Amor, de verme en tanta alteza
de gloria y paz, confuso y arrepiso
y atento al natural de su vileza,*

*que es fe no sustentar, en un proviso
me aparejó un camino triste y largo
quitándome mi dulce paraíso; (Égloga II)*

Todas estas apreciaciones sobre el Amor, diseminadas en los distintos poemas amorosos, y de carácter variable, según el momento y estado de ánimo que el poeta refleje, se concretan en dos composiciones, en cuyo contenido predomina un sentido negativo de los efectos de Amor.

La primera de ellas es la glosa al soneto de Boscán “*Aún no bien fui salido de la cuna*”. Es constante la crítica al amor, que es injusto, ingrato, cruel, falso, perjurio, fermentido...Cualquier bien que el amor pueda ofrecer es fugaz y

engañoso. Y así en octavas va expresando la dureza de un amor que durante toda su vida le ha sometido, hasta terminar con dos estrofas en las que se dirige a su corazón (o se pregunta a sí mismo) cómo puede durar tanto ese mal.

Algunas de las estrofas, en las que predomina la enumeración, alcanzan gran intensidad, o al utilizar el paralelismo anafórico con la palabra “dolor”, solo roto por la exigencia de la glosa:

*En dolor por amor yo fui engendrado,
de dolor fue por él mi nacimiento,
en dolor por su causa fui empañado,
con dolor mantenido y descontento.
En dolor fui creciendo, y en cuidado,
en dolor me vi viejo y en tormento,
de dolor traje auestas siempre cargo,
“dando de un triste paso en otro amargo”.*

Dentro de lo tópico de la queja, introduce un elemento autobiográfico que le da cierta veracidad al sentimiento: *el fiero mal de ausencia conociese / por experiencia propia, larga y fiera*. Es Amor quien ha apartado de su vista el objeto amado, de una manera irreversible, por lo que se deduce del poema.

En las Octavas que dedica a la crítica al Amor (*Este cruel que al mundo habéis dios hecho*) comienza despojando al personaje de esa divinidad, de esa preeminencia que antes le había concedido, con lo que ya desde el comienzo queda completamente desacralizado. Se dirige a los amadores, poniendo su caso como ejemplo. Tras la advertencia, una serie de estrofas de bastante intensidad manifiestan la naturaleza del amor, a base de paralelismos y de enumeraciones que son una acumulación de las distintas identificaciones de ese amor negativo. Por supuesto, también la unión de contrarios, siempre desde la visión más negativa.

*Ya esperanza, temor, ya fuego o yelo,
ya tregua da al amante, paz o guerra,
ya le baja al profundo, ya en el cielo
le pone, ya le suelta o ya le afierra,
ya le turba el color, ya muda el pelo,
ya quiebra los candados, ya le cierra,
tal que con propia muerte le convida*

a ver el fin de tan cuitada vida.

Regresa al tópico literario en seis estrofas en las que muestra los estragos que hace el amor, en personajes mitológicos e históricos, y también en la misma naturaleza. En las estrofas finales pondera la virtud del alma, que alcanzará bienes en el más allá, como remedio para ese amor que somete a todos los vivos. Y cierra su poema con una manifestación de humildad poética, expresando que otros mejor que él podrán cantar este tema.

La composición, de desigual calidad, ofrece mayor interés en la exposición de los efectos del amor, de los que habla con acierto, pero en los que quizá se extiende demasiado. Estas octavas, de sentido tan negativo, y que enlazan con la idea de los sonetos-prólogo (escarmentad en mí los efectos del amor) está situada en el Libro III, y marca el fin de un proceso amoroso (la amada está ya ausente, definitivamente).

Comparaciones¹⁵⁷

El poeta elige como término de una comparación a un personaje mitológico o una situación que es parte de una historia mítica. De nuevo la intensidad del recurso depende de que se refiera solo a una mención, o que se prolongue la comparación a través de una narración más extensa de la historia que se compara.

Encontramos una comparación hiperbólica en la Elegía a la Condesa de Miranda, cuando, tras describir la escena de su muerte, y el duelo que cada uno de sus allegados manifiesta, recoge la situación final comparándola con el dolor del pueblo tras la caída de Troya, dolor al que, por supuesto, excede el duelo cortesano: *que no fue tal aquel troyano duelo*.

En el mismo sentido, en la Elegía III, a la condesa de Ribadavia, en la muerte de su hermano, la compara con Lampecia, una de las Helíades, que llora la muerte de su hermano Faetón:

Así Lampecia en abundante vena

Ya libre a Faetón del mortal velo

Lloraba, sin poner rienda a su pena

¹⁵⁷ Función comparativa, de Romojaro. Incluyo también aquí los ejemplos que corresponderían a la función ejemplificativa. O.cit.

En el soneto XVI, Filis aparece *Cual altiva Aurora*, y embellece las cosas a su paso más que lo pueden hacer Céfiro y Flora. Y en varias ocasiones, Filis es comparada con el sol, con la luz: Soneto XIV, II: *Más clara que descubre acá su frente / saliendo el rubio sol del mar sagrado* (Soneto XX,II)

Y los rayos de tus ojos

En los de Febo los pinto”

(Canto I, Libro I)

En este canto pastoril, Filis está dentro de una escena casi mitológica, en la que ella es la “ninfa amada”, y es también comparada con la Aurora.

También en un entorno pastoril aparece la comparación de la vivencia amorosa de Venus y Adonis con la de los pastores Filis y Melibeo, que es más intensa que la de la diosa con su amante:

No la madre de Amor ni el joven caro

así tan firme y tierno se miraron,

ni amor tales efectos obró en ellos

ni en red tan rica y bella se enredaron,

En el Soneto LII, la figura de don Juan de Austria se ensalza mediante el tratamiento que le dan los dioses, comparable al que tienen con héroes o semidioses:

Aquél que en verde edad al fiero Marte

Admira, y cuyos hechos canta Apolo.

(...)

Aquél a quien Minerva tanta parte

Concede que le hace al mundo solo,

Es también encomiástica la comparación mitológica que aparece en el Canto Pinciano. De nuevo aparece Orfeo, esta vez en relación a su descenso a los infiernos en busca de Eurídice, y al efecto que su canto provoca en los habitantes del Hades:

No es de creer jamás que el tracio Orfeo

bajando al reino mísero y doliente

forzado de Euridice, su deseo

lamentose, y su mal tan dulcemente

que si su canto al fiero Campaneo

a Tántalo alegró y a la más gente,

el de Montano....” (CP)

La música de Montanos, de cierta relevancia en su época, excede en calidad al canto de Orfeo. También en el Canto Pinciano utiliza la tópica comparación con Aquiles para ensalzar a Acuña: “Has hecho más que Aquiles bravo y fiero”. Las comparaciones hiperbólicas son adecuadas al tipo de composición en el que se utiliza.

En el soneto XXXIV el poeta se lamenta por la ausencia de la amada, y elige para su comparación dos situaciones mitológicas que son el extremo de la desesperanza, una de un personaje masculino y otra de uno femenino.

En el primer cuarteto el poeta se compara con Filomena, y hace referencia a los dos componentes trágicos de su historia: la violación que sufrió a manos de su cuñado Tereo, y la terrible venganza que ella y su hermano le infligieron a través de Itis, hijo de Tereo y Progne y sobrino de Filomena.

Es curioso ver cómo en la transmisión de este mito primó entre los autores la injuria que sufrieron las hermanas por encima de su horrible crimen matricida, que aparece solo como leve referencia. De esta manera, Filomena, identificada con el ruiseñor, solo representa un bello canto triste:

*Cual anda Filomena derramando
sus quejas por las selvas de Tereo,
ni del cuñado el caso torpe y feo
ni el suceso de Itis olvidando,*

El segundo cuarteto de nuevo presenta un caso de dolor y desesperación extrema: Orfeo se lamenta y recuerda el episodio que fue causa de su desdicha: Aristeo, movido por el amor, o el deseo, a Eurídice, la persigue, y ella en la huida es mordida por una serpiente, que le causa la muerte:

*o cual por solos campos lamentando
su poco sufrimiento andaba Orfeo,
el amor maldiciendo de Aristeo
que fue ocasión por quien vivió penando,*

Los dos cuartetos son dos referencias mitológicas extremas, de dolor sin esperanza. En los dos tercetos el poeta se identifica con el sentimiento de esos casos (*bien tal yo, dulce Filis*), pues está sufriendo el mal de ausencia. Utiliza una

desproporcionada comparación, ya que su dolor no es irremediable, pues pasará cuando vuelva a ver a Filis (*hasta que de destierro tan esquivo/ rompa la oscuridad tu lumbre viva*).

En la Égloga II, la comparación la establece el pastor Melibeo al recordar las pruebas de afecto que le hacía Filis con motivo de su ausencia, parangonándolas con el llanto de Apolo por Dafne, o de Dido a la partida de Eneas:

*su tierno sospirar, su desconsuelo,
el grave llanto suyo congojoso,
que no fue tal por Dafne aquel de Delo,*

*ni con semblante más mortal y ansioso
quedó la desdichada reina, cuando
al viento vio dar velas a su esposo.*

*que aquel que Filis descubrió llorando,
turbada la color pura de rosa,
viéndome, por mi mal, ir alejando. (Égloga II)*

Lo que ocurre es que estas pruebas excesivas de dolor, que en las historias mitológicas eran sinceras, y que suelen tomarse por paradigmas del dolor ante el abandono, en el caso del pastor Melibeo resultaron ser mentira (*en breve tiempo del ausente / amigo no quedó memoria alguna*).

En el soneto XXXV los ojos del poeta miran al sol, como Clície. Y en la Canción VII es Eco quien recoge el lamento del poeta, puesto que ella sabe, por su amor por Narciso, qué es ser amada y ser despreciada

Vuelve a aparecer Narciso en una rápida serie de comparaciones, insertas en una de las pocas composiciones de carácter satírico de Lomas: En la carta IV está denunciando la falta de aprecio que existe hacia las auténticas virtudes, en esa gran urbe que critica y que podría ser Sevilla:

*Sed más que Narciso bello,
sabio más que Salomón,
fuerte más que fue Sansón:
todo no vale un cabello.*

Utiliza en esta ocasión no la historia mitológica, sino la referencia a la cualidad más destacada de los personajes que menciona, uno mitológico y dos bíblicos.

Ocasiones mitológicas tomadas como ejemplos encontramos también:

En la epístola a Felipe Ortega utiliza el tema de las ruinas para hablar de la caducidad de las cosas

*Las altas torres de la gran Cartago*¹⁵⁸
cayeron, y de Troya el fuerte muro,
y así cairá también esto que hago.

Y encontramos también serie de ejemplos de personajes “atacados” por Amor: Alcides, Aquiles, Acis, Orfeo y Narciso, Ifis y Agamenón, Turno y Niso. Y por supuesto, también la referencia a Helena, causante de que Homero cantase el “furor troyano”. (Octavas).

Se extiende más Lomas en su utilización del mito de Ícaro. Aparece utilizado en sus dos significados más habituales: como alabanza y como osadía amorosa.

En el soneto introductorio, dedicado a don Juan de Zúñiga, lo utiliza como tópico que fue de las dedicatorias, como señala M. Güell. Ella dice que:

*“el soneto oscila entre dos polos, la afirmación del error de la empresa en el segundo cuarteto (v. 8) y su negación en los tercetos, con la promesa de gloria e inmortalidad que unirán al poeta y a su protector. Insiste en el atrevimiento, el “codicioso deseo” del poeta y la inmortalidad.”*¹⁵⁹

¹⁵⁸ Alonso Cortés señala la semejanza de estos versos con la Epístola moral a Fabio. Piensa que el parecido no es casual, “porque no sólo existe analogía de conceptos que por lo manoseados eran verdaderos lugres comunes, sino de forma métrica y de pormenores como el de: “Las altas torres de Cartago / cayeron...” Las hojas que en altas selvas vimos / cayeron...”. Alonso Cortés propone tres hipótesis: que Fernández de Andrada imitara a Lomas, cosa difícil por la mayor calidad del segundo autor; que Lomas imitara la Epístola moral a Fabio, con lo que ésta habría sido escrita por otro autor, varios años antes; que ambos autores se inspirasen en un modelo común.(en *Miscelanea Vallisoletana*, 3ª serie. Valladolid, Cuesta, 1921. P.3-15).

¹⁵⁹ Güell, Mónica: Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro: estrategias de escritura y poder, Nov 2006, Madrid, Spain. 20+5p. <halshs-00176247>

En los dos primeros cuartetos, el poeta se identifica con el personaje de Ícaro al emprender, conscientemente, una acción que excede sus fuerzas: en este caso, el acercamiento y la alabanza a un personaje de tan alta fama y honor como es don Juan de Zúñiga. A esto une el tópico del insecto que se acerca atraído por la luz, que causará su muerte (en este caso, no especifica que se trate de una mariposa).

En los tercetos reafirma la intención de seguir cantando a ese personaje, a pesar de las consecuencias finales, con lo que el mito pierde su parte de ejemplificación negativa (no abordar acciones que exceden nuestras fuerzas) y predomina la consecución de fama eterna, más allá de la muerte: *Si las plumas quemó, ganó memoria*. La osadía, por tanto, ha merecido la pena.

En la Glosa I repite Lomas la alusión a Ícaro, en esta ocasión relacionada con la osadía amorosa. Es Amor el que provoca que suba alto, de donde cae. En la primera estrofa solo aparece la referencia. En la segunda, la comparación es explícita: Hice, cual Ícaro, el vuelo. El castigo a la osadía no es la muerte tras la caída en el mar, sino la caída en un “mar de duelos” donde el amante sufre “mortales penas” (siguiendo los versos glosados).

*Luego que Amor levantó
al cielo mi pensamiento,
tanto creció mi tormento
que en el dolor igualó
a mi loco atrevimiento.
La presunción conocí
de mis locas fantasías,
y, pues del cielo caí,
sin bien, sin vos y sin mí
“pasaré mis tristes días”.*

(...)

*Mas fingí de gloria y cielo
cien mil esperanzas llenas,
hice, cual Ícaro, el vuelo,
y vime en un mar de duelo
“sufriendo mortales penas”.* (Glosa I, libro I)

El poeta reconoce que el castigo está proporcionado a la osadía que ha cometido:

*No va fuera de camino
que padezca quien, cual yo,
con arrogancia subió
de do caer le convino
en el mal que procuró;*

En un soneto en respuesta a Mendoza Lomas vuelve a utilizar el mito, recogiendo una alusión del poema de su amigo al tópico de la osadía: *que no es justo que humano atrevimiento/ con la rudeza de este bajo suelo / se estienda a celebrar divinos hechos.*

Lomas responde que no puede cantar más que lo que le permite el amor, por lo que no puede alabar a su amigo como debe:

*de suerte que tan solo alzar el vuelo
Puedo, señor, por donde el atamiento
Me lleva de sus lazos tan estrechos,*

*Y agora daros, por no ver al viento
quemar mis alas junto a vuestro cielo,
de este cruel, mil ansias y despechos (Son LXI)*

Una referencia indirecta a la historia de Ícaro y Dédalo la podemos encontrar en la Epístola VI, II: *Metióme tu beldad y mi destino / en este laberinto de tormento / do Amor para salir cerró el camino.*

Es interesante la referencia que Lomas hace a una de las historias más características para expresar el desdén de la amada llevado al extremo: la historia de Ifig y Anaxárate.

En la Carta III, libro I, Lomas acaba su composición diciendo:

*No aguardéis, Filis, a cuando
el lazo al cuello veáis,
porque imagino que os vais
en mármol ya transformando.*

Vicente Cristóbal hace un análisis de la transmisión del mito en la literatura española.¹⁶⁰ Encuentra una primera referencia en Juan del Encina, en el Triunfo de amor:

*Aquí vi la triste Fedra
que con sus manos fue muerta,
y al que se enhorcó a la puerta
de la que se tornó en piedra.*

Es una enumeración sobre amores desastrados, en la que, pocos versos después, aparece también Pocris (“y a Pocris, asaeteada / con la mano desdichada / de Céfalo, su marido).

Ya en el Renacimiento, el tema es tratado por Boscán en la Octava Rima, a modo de alusión general a la dureza de las mujeres frente al amor. En esa alusión no aparece el nombre de los protagonistas del mito.

Después, Garcilaso lo trata en varias ocasiones. La más extensa, en la *oda a la flor de Gnido*. También encuentra el profesor Cristóbal referencias al mito en la *Égloga I*, en la narración que Albanio hace a Salicio sobre su amor por Camila (v.v. 563-649).

A continuación, analiza la Carta de Hurtado de Mendoza (“Amor, Amor, que consientes”). Considera que la referencia al tema en Lomas procede directamente de esta composición:

El poeta vallisoletano Jerónimo de Lomas Cantoral, (cuya obra conjunta se publicó en 1578, en vida del autor), por casi seguro impulso y sugerencia de la carta de Hurtado (...), refiere el mito que nos ocupa, de forma alusiva y escueta, en la carta III de su libro II, también en arte menor y en el mismo género; la nueva pieza se conforma como petición a Filis para que remedie la locura de amor del poeta, petición reforzada y rematada con el recurso al fatal arquetipo del desdén¹⁶¹.

La carta está escrita en octosílabos, lo mismo que la composición de Lomas. Pero frente al extenso relato de Hurtado, que recoge toda la historia, el poeta de Valladolid solamente hace un escueto recuerdo de un mito que consideraba ya muy conocido, y del que ni siquiera menciona los nombres de los protagonistas. El

¹⁶⁰ Cristóbal, V.: *Mujer y piedra. El mito de Anaxárate en la literatura española*. Huelva, Universidad, 2002.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.33-58.

hecho de colocar la referencia al final del poema hace que ésta cobre más fuerza e influya en la lectura de todo lo anterior, como cierre contundente a las quejas por desamor. Es posible que Lomas recoja la referencia o bien del conocimiento colectivo común, o de Garcilaso, que sí menciona el mármol en la transformación (*y así su alma con su mármol arde*), mientras que Hurtado solo habla de “piedra”.

Otro recuerdo, más vago, al mismo mito puede ser también referencia de la Canción IV del libro II, donde habla de que Filis se lamentará a la muerte del poeta...pero luego piensa que si no le puede mover su dolor en vida, tampoco le dolerá su muerte.

*¡Y quién después de muerto me contase
el sentimiento vuestro y el meneo
que en mi muerte mostrastes!
Mas yo creo que ni ella ni Amor podrá mudaros,*

Actualización de un escenario mitológico¹⁶²

Aunque en la obra de Lomas no encontramos poemas que traten temas mitológicos como motivo central (a excepción, claro, de las fábulas), sí se puede señalar una serie de composiciones en las que el contenido mitológico adquiere tanta relevancia que puede constituir una escena mitológica en sí, con el protagonismo del poeta o de su amada. No se trataría de una fusión mítica, pero sí de una utilización de los recursos mitológicos en la que el poeta se introduce en un mundo mítico para expresar su sentimiento amoroso.

En el Soneto XI el poeta le cuenta al Amor una escena, situada fuera del tiempo y del espacio, en el que él es espectador, y en la que una ninfa le retira un velo a Filis, que deja ver su pelo y su rostro. El sugestivo planteamiento de los cuartetos se trunca con una descripción completamente tópica de los encantos de Filis, en una mezcla de “*imagini petrose*” (*topacios, esmeraldas y diamantes, / turquesa, rubís, perlas,*) y de enumeración de flores (*rosas, claveles, lirios y otras flores*). El soneto se cierra con una afirmación hiperbólica del efecto de la belleza de Filis, que con solo su vista en el momento descrito hubiese enamorado al Amor (*que ardieras tú también por sus amores.*)

¹⁶² Función recreativa o metamítica, de Romojaro. Op.cit.

En el Soneto XIII, que Fucilla señala como imitación de Barbatì, nos ofrece Lomas una nueva escena mitológica, de más intensidad, en mi opinión, de la que presenta el poema en el que se inspira. Lomas se dirige a Venus invocándola como “Madre de Amor gentil”. En el segundo cuarteto le recuerda a su amado Adonis, haciendo votos por que no tenga nuevos amores si ella le concede el de Filis. Realiza Lomas un juego con el concepto del fuego amoroso: partiendo del amor de la diosa a la petición de que “abrase el pecho” de la amada por la que él está también ardiendo, aunque luego introduce la idea de los contrarios amoroso: *encendiendo / y helando está, rebelde, el alma mía*.

Los dos tercetos expresan la contrapartida por la concesión de este don: los sacrificios que el amante haría ante el altar de la diosa, en una descripción muy plástica. El poeta se sitúa de esta manera en un escenario mitológico en el que participa como adorador de la diosa, sin haber interpuesto el filtro distanciador de la ficción pastoril.

El soneto XVI nos describe un amanecer mitológico, en el que Filis es una “altiva Aurora” que no solo huye del sol, sino también del amor, y que va embelleciendo el paisaje a su paso, más que lo pudieran hacer Céfiro y Flora. El soneto, no obstante, comienza y termina advirtiendo de la dureza de Filis (*esta fiera gentil* es el comienzo). Y en el último terceto, tras considerar una dicha estar enamorado de ella, pone la salvedad: “*si con esto / tanto no fuera desdeñosa y dura*”.

Otro amanecer mitológico se reproduce en el Soneto XXX, inspirado en uno de Aníbal Caro. Una plástica descripción de la Aurora, en un mar tranquilo en el que Favonio soplaba, en el que la Aurora arrojaba sus perlas y comenzaba a salir el sol (mencionado como *el dios que nació en Delo*). En los dos tercetos se cuenta la salida de una Filis risueña, que oscurece con su luz ese amanecer, y lo deja “pobre y oscuro”.

La Canción VI, de la que ya he mencionado varias referencias mitológicas, se convierte, por esa abundancia, en una auténtica escena mitológica, en la que el poeta es protagonista de una noche presidida por Latona, o Lucina, en la que una serie de ninfas marinas aparecen de entre las aguas para pedirle al sol/Apolo que detenga la salida del día para poder disfrutar de tan bella noche. Se dirigen al dios haciendo alusión a una de sus historias: le llaman “pastor de Admeto”, en

referencia a los trabajos de pastoreo a los que los dioses condenaron a Apolo por haber matado a los cíclopes.

*sobre la arena en corro se esparcían,
danzando Doris y Aretusa bellas.
Y fuera, junto a ellas,
del mar, sobre delfines, de mil rosas
purpúreas coronadas, Panopea,
Efira y Galatea,
sacudiendo el salado humor, gozosas,
su rostro vuelto al rayo del oriente,
cantando comenzaron dulcemente:*

Tanto las ninfas como más tarde el poeta se refieren a Tetis, la divinidad esposa de Océano, que habita en la región de las Hespérides, donde se oculta el sol cada atardecer.

La Noche es una divinidad antigua, hija de Caos, aunque no tiene asociada una historia mítica que haya pasado a la literatura. Aquí Lomas menciona a la “nutriz hermosa”, que la amamanta, en una referencia que pudiera identificarse con la tierra, o con alguna deidad primigenia.

El soneto XXVI se encuadra dentro de los que Lomas le dedica a la noche. Una invocación a la Aurora como Madre de Memnón, recordando también su dolor por la muerte de su hijo, que muere en Troya a manos de Aquiles, y para el que su madre consigue la inmortalidad. Y una referencia a un rubio amante que desampara el mar de oriente. El poeta pretende que la Aurora detenga su llegada para seguir gozando de la noche, y para ello le recuerda a su amante, Céfalo, deseando que la enrede en sus brazos y le impida salir.

Fusión mítica

El concepto de “fusión mítica” fue acuñado por Antonio Prieto, que se aproxima a una definición cuando escribe:

“Se trata de una doble e íntima conjugación temporal que, es su fusión, supone la creación de un tiempo nuevo, hermosamente acronológico (si es que tiene valor para serlo), que es el tiempo de la palabra”¹⁶³.

Señala Prieto tres cauces para la fusión mítica: con un argumento mítico, con un personaje mítico o con un personaje real que ha adquirido la atemporalidad del mito.

El concepto no se refiere solo ni exclusivamente a los temas de la mitología grecorromana, pero se convierte en una de las funciones más ricas en las que se puede utilizar: el escritor ha comprendido el sentido de la historia mítica y, eliminando barreras temporales, la ha hecho significativa en su presente.

Podemos encontrar un ejemplo de esta fusión mítica, aunque no expresada, en el Son XXVIII, una lograda composición sobre los ojos de la amada y la luz que emana de ellos. Ya antes el poeta se había comparado con Clície, la ninfa ejemplo de fidelidad, que consume su vida contemplando a su amado, el Sol. Pero en esta ocasión el poeta no busca el mito para comparar, sino que se siente identificado con la historia, se siente Clície, o más en concreto siente que Clície es su alma, que se mueve siguiendo la luz de los ojos de la amada, en un movimiento que no es solo físico: la sigue en los cambios de ánimo: tristeza, alegría.... Y sintiendo una mezcla de contrarios propios del sentimiento amoroso:

en cuya luz del día

Ardiendo/ el alma pena en gran contento.

Termina el soneto reconociendo el poder de los ojos de la amada: *¡tanto puede la luz que en vos se anida!*

Una forma de fusión mítica, aunque de muy baja intensidad por lo que tiene de tópico, es la que se produce con la figura de Orfeo. En muchas ocasiones el poeta se siente identificado con ese amante tan doliente y de tan bella expresión que conmueve a los elementos más duros de la naturaleza. Además del tópico, podemos rastrear de fondo esa pretensión de Lomas de “pintar bellamente” lo que le ocurre, que le decía a Herrera, de lo que el máximo exponente sería Orfeo.

Indirecta también en la elegía I, III, a la muerte de María de Bazán:

Mi ronca voz resuene, y condolezcan

¹⁶³ “La Fusión mítica” en *Ensayo semiológico de sistemas literarios*. Madrid, Planeta, 1976³ (p.135-187)

Mis agudos concetos a las fieras

Y a las más duras peñas enternezcan.

O en la Epístola II: *Con mi tristísimo lamento /las piedras tengo enternecidas.*

Más claramente expresado el recurso, lo encontramos en las referencias que Lomas hace a Prometeo y al Ave Fénix:

a mi cuitada

vida soy, en la pena, Prometeo¹⁶⁴,

y a veces rara Fénix que batiendo

está las viejas alas con deseo

de fenecer por verse renovada. (son XXXVII)

El poeta, ante una situación perpetua de sufrimiento por el desdén de la amada, se identifica con uno de los personajes que sufre el castigo eterno de los dioses.

Gaspar Garrote comenta esta aparición del mito de Prometeo en la obra de Lomas, indicando que utiliza el Mitema 4, el castigo eterno:

Así pues, el tormento sin sosiego, eterno sí es el marco de referencia que explica la recurrencia prometeica de esta lírica amorosa. Es lo que se aprecia en el soneto XXXVII del Libro II de Las obras de Hieronimo de Lomas Cantoral, en tres libros diuididas (1578). Este poema llega a la fusión mítica explícita entre Prometeo y el yo lírico, que declara: “soy en la pena Prometeo”(…)

Los diversos niveles de significación del soneto transmiten una idea de “eterno retorno”, de circularidad repetida continuamente, mediante la referencia astrológica al ciclo noche-día (primer cuarteto) y la doble referencia mítica de los tercetos: a Prometeo (vv. 9-11), con quien se funde el yo lírico por la semejanza de su tormento (eterno y renovado penar caucásico); y al ave Fénix” (Vv.12-4), donde también ocurre, a veces, la fusión mítica dentro de un ciclo de destrucción-generación visto como realidad presente (dolor actual) y como esperanza futura (regeneración). El renovado final sintetiza el carácter básico de los dos

¹⁶⁴ También Soto de Rojas une a Prometeo y al ave Fénix en un soneto en el que expresa el castigo del amor no correspondido (Si el semidiós engendrador del justo..)

*mitos referidos (la pena de Prometeo y el ave Fénix). En medio del poema (segundo cuarteto), el yo lírico, sujeto paciente de la acción cíclica y eterna de la pena sugerida, convoca al mito prometeico con los sintagmas dolor dulce fuego y de continuo.*¹⁶⁵.

También Garrote afirma que en estos versos de Cantoral se encuentra un ejemplo del concepto de “fusión mítica” acuñado por Prieto.

Torres Nebrera, en referencia a Prometeo y al Ave Fénix, afirma que *En ambas citas es la idea de la interminable renovación la que sirve de denominador común para expresar la intensidad y La constancia de la pena que obsesiona al yo*¹⁶⁶.

Si Prometeo es el tormento eterno, el Fénix es la posibilidad de salida de ese tormento, la muerte, pero no definitiva, pues de ella nace un nuevo Fénix que, al verse renovado, puede quedar libre.

En otra ocasión utiliza Lomas la comparación con el ave Fénix: en el soneto XLVIII, III, identifica a la princesa Juana con el Fénix, llamándola

Oh, Fénix soberana, en el sentido de que alcanzará *inmortales alas* tras la muerte.

Podemos decir que Lomas utiliza los recursos mitológicos para enriquecer su discurso, de una manera bastante tópica, y con la frecuencia propia de sus contemporáneos. No se trata de marcar una distancia erudita, en un sentido que preludiaría ya el Barroco, ya que sus referencias son compartidas, o al menos así las siente.

Mayor interés tienen los pasajes en los que el mundo mitológico se superpone al mundo cotidiano del poeta. Y el mayor entendimiento del mito, que se da en la fusión mítica, lo podemos ver en algunas ocasiones, utilizado con acierto, aunque no alcance la intensidad que podemos leer en otros poetas.

¹⁶⁵ Garrote Bernal, Gaspar: *“Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro” en Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*. 4-1993. Editorial Complutense. Madrid. (p.250).

¹⁶⁶ (*Antología...*, cit. II, p. 328).

VI.2. FÁBULAS MITOLÓGICAS

En las fábulas mitológicas, Lomas aborda la mitología de una manera diferente a la que vimos en el apartado anterior. Ahora no se trata de adornar el discurso, sino que la historia mitológica adquiere el protagonismo, interesa en sí misma, y el poeta se convierte en narrador. No existe ningún tipo de acercamiento a esos personajes, ni ningún intento de relacionarlos con su historia amorosa. No existe tampoco ningún intento de fusión mítica, ni en la elección de los temas siquiera, ya que las historias que elige Lomas no tienen ningún punto en común con la que quiso mostrarnos en sus poemas. No obstante, como veremos, la personalidad del poeta se entremezcla en la historia narrada, sobre todo en la segunda de las fábulas.

Elige dos historias de finales desgraciados, enmarcadas en un mismo entorno: los bosques, y en relación a una misma actividad, la caza. En las dos historias la casualidad tiene un papel importante: el jabalí que ataca a Adonis sale de improviso de entre los árboles, y Céfalos se equivoca por el ruido y también piensa que lo atacan. Ambos actúan en defensa propia: a Adonis, le causa su propia muerte, y a Céfalos la de su amada. El tema de Venus y Adonis había sido muy ampliamente tratado por poetas anteriores, y en menor medida lo había sido el de Céfalos y Pocris.

La valoración de estas composiciones por parte de la crítica ha sido positiva. José M^a de Cossío, en su estudio de las fábulas mitológicas en España, considera importante la contribución de Lomas a la evolución de este género. Señala que son fábulas que se apartan de lo ovidiano, para ser plenamente renacentistas. En estos dos poemas mitológicos *imitó a los italianos, y con verdadera fortuna en cuanto a la comprensión de los temas y el carácter, aunque con las limitaciones inexcusables de su numen y de su técnica.*¹⁶⁷

Antonio Prieto afirma que *Tal vez un aspecto interesante de estas fábulas de Lomas sea el manierismo que denotan, contra el regresar a Boscán y*

¹⁶⁷ Cossío, José M^a: *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1952 (p.p. 191-195)

*Garcilaso del poeta, y que encaminan sus poemas hacia la fábula mitológica del Barroco.*¹⁶⁸

Alonso Cortés escribía que *“Los Amores y muerte de Adonis”, en verso suelto, y “La desastrada historia de Céfalos y de Pocris”, en octavas, son poemas producidos también, como revela su título mitológico, por la imitación italiana. Pueden colocarse entre las mejores obras de Lomas Cantoral, especialmente el primero, en que se hallan trozos de versificación muy robusta.*¹⁶⁹

LOS AMORES Y MUERTE DE ADONIS

Una octava real abre la narración de *Los Amores y muerte de Adonis*. En ella Lomas le ofrece a Filis la composición, para que bajo su amparo se extienda por el mundo, y le pide que escuche el canto, alegre y triste, en una referencia a la recitación oral que se repetirá en varias ocasiones durante el poema.

A continuación, nos ofrece una serie de 483 endecasílabos sueltos en los que Lomas va desarrollando su interpretación del mito.

La historia la desarrolla Ovidio en el Libro X de *Las Metamorfosis*. Sin duda fuente primera de Lomas, el poeta cambia la versión de Ovidio, en algunos detalles que en ocasiones son significativos. A este respecto, comenta Rubio González:

*Para los hechos de la fábula se basa en el texto de Ovidio, pero la imaginación del poeta se desenvuelve con amplia libertad y originalidad en la interpretación poética de los mismos, ateniéndose a los gustos y modelos del Renacimiento italianista del siglo XVI*¹⁷⁰

El relato comienza cuando Adonis, cansado de la caza, se tiende a descansar en un *locus amoenus*, dejando sus armas de caza colgadas en un mirto (referencia nada casual al árbol dedicado a Venus, que va a ser protagonista en esta historia). Lomas no atiende a su origen, como hace Ovidio, y toma la historia cuando Adonis es un jovencito, de apenas quince años. Se detiene el poeta en su hermosura, que alegraba a la naturaleza, ante tanta perfección.

¹⁶⁸ Prieto, Antonio: *La poesía española del siglo XVI*, II. Madrid, Cátedra, 1987 p. 646.

¹⁶⁹ Alonso Cortés, Narciso: “Jerónimo de Lomas Cantoral” en RFE, 1919

¹⁷⁰ Rubio González, nota 72 del libro III de su ed. de Lomas.

Cuando el joven ya se ha dormido, aparece Venus, a la que menciona por primera vez como “la diosa del tercero cielo”(alusión que cerrará al final del poema, cuando la diosa regresa “a la región tercera”). La diosa está paseando y repara en el joven dormido.

Señala Cossío la interferencia de lo que llama “ingenuidades”, y que piensa heredadas de los poetas más arcaizantes, y cita como ejemplo la visión de la diosa. “Acaso vio”, dice el poeta. Y luego aclara:

*o, por mejor decir, ya le había visto,
que a los dioses notorio es todo y claro.*

Este sentido de omnisciencia de los dioses, que Lomas apunta como subsanando un olvido, no vuelve a aparecer en el resto de la historia.

La diosa contempla en la distancia las facciones del chico dormido. A través de una tópica belleza, queda atrapada (arcos de amor, nieve y sangre pura del rostro, lazos de oro de los cabellos...). Se trata de un ejemplo de amor a primera vista, que sucede de manera diferente en *Las Metamorfosis*. En Ovidio, donde no aparece el sueño de Adonis, la diosa está jugando con su hijo, que sin querer la roza con una de sus flechas, antes de ver a Adonis. En Lomas, una vez que ha visto la diosa al joven es cuando se siente herida por Amor y recrimina a su hijo por tratar a su madre con tanta dureza.

Entonces, Venus desciende al suelo, embelleciendo a su paso todo lo que la rodea. Ya había hablado Lomas de un entorno verde y fresco. Sin embargo, ahora menciona el lugar donde desciende Venus como un espacio de “arenas estériles” en los que Apolo ha secado las yerbas, que al paso de la diosa reverdecen.

Señala Cossío una idea interesante que puede resultar novedad en Lomas dice que “*a veces levanta el tono, y apartándose del verso ovidiano, donde nada hay semejante, nos expone su visión del mundo pagano habitado por dioses con verdadera fortuna*”. En varias ocasiones advertimos esta característica a lo largo de la obra. La primera vez, quizá, en esta bajada de la diosa a la tierra:

*Toda cosa de verla con dulzura
se ríe, regucija y la festeja:
ríe el aire sereno, y de su lumbre
recibe calidad, ríen las sombras,
ríen las hojas y las aves ríen,*

*las aguas ríen, y con un murmurio
concorde, al rico sitio dan belleza.*

Empieza luego una escena en la que la diosa vacila entre despertar al joven o dejarlo dormir. Ya suspira por él y lo considera “aquel sol en la tierra”. Finalmente decide despertarlo, pero el joven tiene un sueño profundo y no bastan las palabras de la diosa, que tiene que empezar a acariciarlo. Él se asusta, y ella lo tranquiliza con palabras, y con su mirada le lanza rayos amorosos, de nuevo enamorando por los ojos. Él le pide que le diga quién es, pensando que solo puede ser una diosa (como es en realidad).

Una vez que la diosa se revela, Lomas se recrea en los siguientes versos mostrando un rico escenario mitológico en el que Venus y Adonis disfrutan sus amores. Aparece el “Amor lascivo”, disparando sus flechas a los animales silvestres; también las tres Gracias. Los días se suceden en la celebración de este amor, y la diosa comparte en todo la naturaleza mortal de su amante: la fatiga, el calor o el frío:

*no pudiendo sufrir que el joven fuerte
duro afán o fatiga alguna pase
de lo cual ella no reciba parte.*

Se identifica tanto con la vida del joven cazador que las ninfas de los bosques, oréadas, nepeas y náyades, huyen de ella, pensando que se trata de Diana cazadora. Pero cuando la reconocen, le tejen guirnaldas de flores y de arrayán (el mirto, su planta). La naturaleza y las ninfas de los montes, de las aguas y los bosques festejaban a los amantes. En este recorrer los montes propone Lomas dos comparaciones, de los polluelos y los corderillos que temen cuando oyen algún ruido, y no se tranquilizan hasta no oír la voz familiar de sus padres.

Un día, cuando se refugiaban del sol del mediodía, la diosa le anuncia a su amante que debe ausentarse para ir a Pafos. Al describir el lugar en el que reposan, Lomas dice que están *a la sombra de un árbol fresco y verde / antes a la de Amor benigno y dulce*, una anticipación de la tragedia que luego allí sucederá. Ovidio solo menciona Chipre. La diosa se justifica ante Adonis por la necesidad de estar presente en los sacrificios que le dedican. En el texto ovidiano, en cambio, la diosa no siente necesidad de justificación alguna. Al marcharse es cuando le advierte que en su ausencia no intente atacar a animales fieros, como el oso, el

tigre y el lobo. Le advierte sobre todo sobre el león, que es un encarnizado enemigo de la diosa. Lomas solo hace referencia a la historia de Hipomenes y Atalanta, que en Ovidio aparece relatada en detalle por la diosa a su joven amante. Además la Venus ovidiana hace su advertencia en general, no unida a su partida.

Antes de irse, Venus le hace jurar a Adonis que no perseguirá animales salvajes, en medio de lloros y manifestaciones amorosas extremadas. El joven se lo promete, y queda allí descansando, mientras la diosa se eleva al cielo.

En el relato de Ovidio, los perros comienzan a perseguir una presa y el joven Adonis sale tras ellos; en el caso de Lomas, el jabalí se acerca para atacarlo, y el joven olvida unas promesas que lo hubieran obligado a huir. Ataca al jabalí, pero es herido de muerte. En Ovidio la diosa presiente la tragedia, y regresa sin llegar a Chipre; en esta fábula, la diosa ha dado fin a los rituales que la habían separado de su amante, y regresa, como en su primera aparición, “vistiendo de alegría cielo y tierra”, sin tener ningún presentimiento de la tragedia. Cuando se encuentra al amante muerto, los extremos de dolor son comparados a los de una madre ante su hijo muerto¹⁷¹. Más que en ningún momento de la fábula, Lomas nos pinta el llanto de una mujer mortal, desde la perspectiva de los humanos, al reconocer los rasgos y los miembros del amante ya sin vida ni color. Apostrofa a la fiera que ha sido causa del daño, y compara su situación con la del naufragio en un mar tenebroso, sin esperanza de llegar a puerto:

*¡Ay, fiera, deseosa de mis quejas!
¡Y cómo, tras privarme de la vida,
en medio de las ondas de este hinchado
mar con las velas rotas y el gobierno
perdido, me has dejado triste y sola,
sin esperanza de seguro puerto!*

Tras esto, increpa a los dioses, (*oh, envidiosos dioses (..) dioses malignos*) casi olvidada de que forma parte de ellos. Les recrimina su envidia, y menciona el

¹⁷¹ Cebrián relaciona este llanto por la muerte de Adonis con los idilios de Teócrito (in motuum Adomin, Eydylion XXX) y con el Eydylion XV y con el Ephotaphion Adonidis de Bión. Señala también la utilización de tópicos propios del género elegíaco, como la rememoración de la belleza ida (relacionada con el *ubi sunt*), o la recriminación a los culpables de la muerte. En *El mito de Adonis en la poesía de la edad de Oro*. Barcelona, PPU, 1988.

amor desgraciado de Aurora y Orión, o los amores de Alcúmena, Leda y Europa con Júpiter, o la triste historia de Ceres y Jasón. En la expresión de su dolor, llega a identificarse plenamente con el mundo de los mortales, sintiéndose ajena a la divinidad:

*Estaisos en reposo
vosotros, y en eterno bien holgando,
y pretendéis que en llanto acá vivamos.*

Versos más adelante, al no poder morir para seguir al amado, se pregunta cómo podrá hacer para morir también, por qué le ordenaron ser inmortal, y, si lo es, por qué le permitieron sentir tanto dolor.

Después se dirige al joven muerto, con el que ya no podrá volver a compartir aquel paisaje en el que sabe que está su alma, pero ella no puede verla porque es inmortal.

Mientras la diosa se lamenta de esta manera, en torno a ella describe Lomas una escena de luto en la que los personajes que antes celebraban su amor están con ella llorando: las tres gracias, el Amor, con el arco roto, y los amorcillos que lo acompañan.

Por fin, la diosa riega con la sangre de Adonis el suelo para que surja una flor que guarde para siempre su memoria. Tampoco menciona Lomas la institución de unos juegos en su honor, como hace Ovidio. La diosa embellece la flor, y parte de nuevo, a la región tercera, *llorando, en flor mudado, al caro Adonis*.

La línea argumental de Lomas sigue, fundamentalmente, a Ovidio, y a sus traductores Jorge de Bustamante y Pedro Sánchez de Viana, cuyas obras pudo conocer. Pero varía sustancialmente en los diversos casos de *amplificatio* que se dan en el poema, y en la eliminación de la narración de Atalanta e Hipomenes, que autores como Hurtado de Mendoza sí incluyen. En ninguno de los modelos aparece el sueño de Adonis, momento en el que Venus lo ve y se enamora. Lomas se extiende en el proceso de enamoramiento, que en Bustamante es muy breve, lo mismo que el llanto final, en el que Lomas también se detiene. También se recrea en la vivencia del amor entre el joven y la diosa.

José Cebrián, en su estudio sobre el *Adonis* de Juan de la Cueva¹⁷², realiza un interesante recorrido sobre los precedentes de la fábula. Entre ellos cita a:

- Garcilaso: Elegía I y Égloga III.
- Hurtado de Mendoza: *Fábula de Adonis*
- Romance del Cancionero General de 1577: *A caça va el lindo Adonis*
- Juan Sáez de Zumeta. Soneto
- Pedro de Padilla: *Fábula de Adonis y Venus*

En la Elegía I Garcilaso toma el final de la historia de Venus y Adonis para intentar ofrecer consuelo, a través de historias mitológicas, a don Fernando, el duque de Alba, por la muerte de su hermano. Venus está más cerca de lo humano por el dolor que está sintiendo (*El tierno pecho, en esta parte humano, / de Venus...*). Pero se da cuenta de que los extremos de dolor no le van a devolver a su amante, y ya se vuelve, “con más contentamiento”, al cielo, “dejando con el muerto la tristura”. Junto al de Venus utiliza Garcilaso el ejemplo del duelo troyano por Héctor, al que también pusieron fin.

La segunda ocasión en la que Garcilaso utiliza el mito de Venus y Adonis es en la Égloga III, cuando la ninfa Climene teje en su tapiz el momento de la muerte del joven y el llanto de Venus. Son veinticuatro versos en los que el poeta hace referencia al paraje, al momento de la muerte y al dolor extremo de la diosa, que por el joven tenía “aborrecido el suelo”.

La Fábula escrita por Hurtado de Mendoza, el principal antecedente de *los Amores y muerte de Adonis*, difiere en bastantes aspectos de la de Lomas. Hurtado comienza dibujando la escena final, trágica. Luego escribe unas estrofas de ofrecimiento de la obra a doña Marina de Aragón. Toma la historia desde la de Mirra, relatando brevemente el nacimiento de Adonis y su paso a la edad adulta. *No hay cosa más ligera que los días: / pasa una edad volando y otra emana*¹⁷³ escribe, siguiendo a Ovidio. Hurtado dibuja una escena mitológica muy plástica, en la que predominan las deidades alegóricas. (Libertad, Iras, Llanto, Celos, Disimulación....). El niño Amor revolotea entre ellas, y se asusta cuando ve venir a Adonis. Se refugia en su madre y entonces, volviendo al relato ovidiano, la hiere sin querer con su flecha. Venus ve al joven cazador y queda enamorada.

¹⁷² Cebrián, op.cit., p.73. Cebrián analiza también algunos ejemplos del siglo XV y versiones de la traducción de *Las Metamorfosis* en la época.

¹⁷³ V.v.113-114. Cito por la ed. de J. Ignacio Díez. Barcelona, Planeta, 1989.

Entonces el Amor se apresura a lanzar sus flechas también contra el joven, para que el amor sea correspondido. La fábula continúa siguiendo el relato de Ovidio, y Venus le cuenta a Adonis la historia de Hipomenes y Atalanta, mientras descansan abrazados en medio de un agradable paraje. Prosigue la historia, y la diosa se aleja de su amante, llena de presentimientos. Igual que la Venus ovidiana, no llega a su destino, y vuelve para hallar al joven ya muerto. Hurtado dice que no se ve capaz de reproducir cómo sería un llanto divino, por lo que acelera el final de su composición, acabando con la metamorfosis de Adonis.

El romance del Cancionero General narra la muerte de Adonis: el joven se separa de Venus, que se va a Chipre, y se dedica a cazar, buscando los animales más fieros. Se olvida aquí el proceso de advertencias y promesas. Detalladamente cuenta el romance el ataque del jabalí y la muerte del joven, y sobre todo el llanto de la diosa, humanizada en el dolor:

*Como mujer sin sentido,
sus blancos paños rompía.*

La *Fábula de Adonis y Venus* de Pedro de Padilla es bastante más breve, y se refiere al llanto de Venus al encontrar muerto a Adonis. Tiene bastantes puntos de contacto con el llanto de Lomas, ya que el llanto de la diosa es una intensa y muy humana manifestación de duelo (aunque sin olvidar su carácter divino: *quedó de tal manera / que a no ser inmortal, luego muriera*). Aporta Padilla la idea de que el desenlace trágico haya sido motivado por una venganza del dios Marte. Cebrián señala que quizá lo que pretendía Padilla era terminar la fábula que Hurtado de Mendoza dejó incompleta.

En cuanto al soneto de Sáez de Zumeta, describe un momento posterior a la muerte de Adonis y llanto de Venus, cuando el pequeño Amor intenta consolar a su madre, que lo aparta de sí por haber sido el causante de su desgracia.

La fábula de Venus y Adonis escrita por Lomas ha sido positivamente valorada por los críticos. Habla Cossío de una “visión luminosa” del mundo de los dioses creada por el Renacimiento, y reflejada en las pinturas de Tiziano, sólo comparada a la de Hurtado de Mendoza.

Y José Cebrián, analizando el tema en la poesía del Siglo de Oro, dice, hablando del poeta pinciano:

*“De mayor trascendencia fue, sin duda alguna, la larga fábula de Los amores y muerte de Adonis (1578) del ingenio vallisoletano Jerónimo de Lomas Cantoral (h.1542-1599?), el poeta petrarquista más renombrado en la ciudad por aquel entonces tras Hernando de Acuña (1518- h, 1580). Encabezada por una octava prohemial, y seguida de cuatrocientos ochenta y tres endecasílabos sueltos, desarrolla entre metáforas cromáticas y logradas imágenes de fina sensualidad los episodios enunciados en su título con gran libertad de acción y escasa sujeción a las dimensiones del modelo ovidiano.”*¹⁷⁴

Gemma Mañá opina que *“Es imputable a Lomas Cantoral una excesiva facilidad de versificación pero sus endecasílabos no resultan ya tan duros como los de Boscán en su fábula de Leandro y Hero: no estamos en aquellas primeras tentativas y ensayos de adaptación de los metros italianos a nuestra lengua, el endecasílabo va logrando su propio ritmo en español, y adquiere carta de naturaleza, sobre todo en el soneto.”*¹⁷⁵

Cita Mañá, además de los autores ya mencionados, la *Venus and Adonis* (1593) de Shakespeare, la zarzuela *La púrpura y la rosa*, de Calderón y en el siglo XVIII, la églogas venatorias, de Porcel. En su valoración del estilo de Lomas, escribe:

*El estilo no está a veces a la altura que una composición de esta temática requiere. Lomas abusa de los diminutivos, lo cual da un tono de excesiva familiaridad y prosaísmo a los versos; también se repite el uso de ciertos adjetivos y el calificar, mediante dos de ellos coordinados, a un sustantivo. Capta perfectamente la visión de la naturaleza, pero el estilo necesitaría ser más enjuto, es decir, no tan pródigo en frases largas y coordinación, sino más concentrado para dar mayor expresividad y ritmo a los versos”*¹⁷⁶.

En mi opinión, el uso de diminutivos, que en un momento de la descripción es intencionado, busca un efecto de cercanía y familiaridad: la diosa con su amante se dedica a la vida sencilla, a la caza menor, sin riesgo alguno. Venus se

¹⁷⁴ Cebrián, op.cit., p. 19.

¹⁷⁵ Mañá, Gema: *La poesía de Jerónimo de Lomas Cantoral*. Tesina de licenciatura dirigida por J.M. Blecua. Barcelona, UAB, 1968.

¹⁷⁶ Op.cit., h,21

comporta como una mujer normal, olvidada, como en varios momentos de la fábula, de su divinidad:

*Ora cazando van por valles frescos
con engañosa red, o por collados
alegres a las simples avecillas,
ora con cebo de los ríos cogiendo
los tiernos pececillos, ya con corvo
arco y aguda vira los incautos
animalejos hieren y traspasan,
ora con perro diestro en la espesura
de la selva gozosa caza dando
van a las temerosas raposillas
haciéndolas tomar luenga huida.*

No obstante, Maña opina que “a nuestro juicio, el poema debe colocarse entre lo mejor de su autor. Algunos de sus defectos son imputables más a la escuela que al poeta, el cual, si no tuvo la inspiración suficiente para lograr una acabada obra de arte, sí la sensibilidad necesaria para captar lo que estas fábulas debían ser conforme a los modelos italianos”.¹⁷⁷

LA DESASTRADA HISTORIA DE CÉFALO Y DE POCRIS

La historia de Céfalos y Procris está contada en el libro VII de *Las Metamorfosis* de Ovidio¹⁷⁸ (la tradición literaria en seguida cambió el nombre ovidiano de *Procris* por *Pocris*, que es como se conoce en la utilización del mito por parte de los autores del XVI y XVII). La historia la cuenta Céfalos, desde la distancia en el tiempo. El padre de Pocris, Ericteo, decide casarlos, y al poco tiempo de la boda la Aurora, encaprichada de Céfalos, lo rapta. El joven no cede a

¹⁷⁷ Op.cit., h.22.

¹⁷⁸ Ovidio trata también la historia en el *Ars Amandi* (libro III, v.v. 687-746), pero probablemente Lomas se inspirara solo en *Las Metamorfosis*. En el *Ars Amandi*, que narra solo la historia de los celos de Pocris y su muerte, la esposa entiende desde su escondite el malentendido cuando oye a su esposo llamar a Brisa y otros vientos, y cuando sale contenta para abrazarlo, él dispara su jabalina creyendo que se trata de un animal salvaje. No aparece aquí, por tanto, esa súplica sobre la fidelidad después de la muerte.

sus pretensiones por fidelidad a Pocris, y la Aurora, ya cansada, lo devuelve, no sin antes presagiarle una desgracia sobre su mujer: “Si mi mente ve el porvenir, querrás no haberla tenido”. Céfalos cree que la Aurora habla de una infidelidad, y decide poner a prueba a su esposa. Disfrazado con ayuda de la diosa, llega a su casa e intenta obtener los favores de Pocris, que lo rechaza. Sigue insistiendo, e incluso le ofrece grandes riquezas. Ella duda un momento, y entonces él se revela, recriminándole su conducta. Ella, entre avergonzada e indignada, se marcha a los bosques, decidida a seguir a Diana. Después de algún tiempo, Céfalos, arrepentido, consigue que vuelva. Diana le regala un perro y una jabalina que nunca falla, que será la causante de la tragedia.

Lomas adapta esta historia a su gusto, eligiendo las partes que necesita para su propósito. En 81 octavas, más dos de introducción, escribe la historia una desgraciada historia de amor, truncada por celos infundados y por el azar.

En la primera estrofa invoca la inspiración de Apolo y lo invita a cantar con él la historia; en la segunda, dirige a Filis la composición, al tiempo que renueva, de una manera muy intensa, su amor hacia ella y le pide que de reposo a su mal de ausencia:

*Y vos, Filis gentil, en quien consiste
mi vida, mi esperanza corta o larga,
y por quien de consuelo se reviste
mi alma en esta ausencia tan amarga,*

La historia comienza situando espacialmente el escenario en el que va a desarrollarse la acción. En cuatro estrofas, enlazadas anafóricamente mediante el deíctico “aquí”, Lomas describe Atenas de manera sumamente idealizada, considerando la ciudad como un compendio de virtudes en el arte, la ciencia y la cortesanía. Al alabar a las mujeres, interrumpe la narración con un vocativo a Filis diciéndole que ella es el ejemplo para describir la belleza y virtudes de las atenienses. Torres Nebrera opina que es este un detalle de acronía, de acercamiento al mito: *Empezamos a captar un esbozo de ecuación entre Filis y Pocris, y por contigüidad, entre Lomas y Céfalos. Ecuación en lo abstracto de la historia, pero no, lógicamente, en lo concreto de la anécdota narrada.*¹⁷⁹ Pero este ligero intento de fusión no tiene continuidad en ningún momento de la fábula.

¹⁷⁹ Torres Nebrera, G: *Antología lírica renacentista. II* Madrid, Nacea, 1983 (p.371)

Las cinco estrofas siguientes están destinadas a ensalzar a Céfaló. Nos encontramos ante el retrato de un verdadero cortesano, versado en armas y letras, virtuoso, discreto, y además apuesto y galante. Aparte de todas esas virtudes, era también un hombre religioso y devoto de los dioses, lo que era predicado justamente por la Fama.

Así lo señala Gemma Mañá: “Lomas Cantoral resume en él el ideal del “Corteggiano”; gentil, valiente, gracioso, cortés, franco y discreto son los epítetos que le aplica.”¹⁸⁰

Las siguientes seis estrofas están dedicadas a alabar las virtudes de Pocris, a la que compara con una diosa por su belleza, que iba a la par que sus virtudes. El retrato físico, siguiendo los tópicos petrarquistas, comienza por el pelo para seguir por los ojos, el rostro, la boca y las manos. A continuación, igual que había señalado con Céfaló, describe su recato y sus virtudes religiosas, entre las que destaca su devoción por Diana (haciendo una velada referencia a esa historia de Pocris siguiendo a Diana, que no va a contarnos).

Resalta Lorenzo Rubio que *El autor atribuye a Céfaló las virtudes del perfecto caballero, y a Pocris, las de la perfecta dama cristiana, según los módulos de su época, pero elevándolos a categoría de tipos imitables, en lo que una vez más se pone de manifiesto el deseo ejemplarizador que quiso dar a sus poesías Lomas Cantoral. Responde al intento de cristianizar lo pagano humanista, cosa que es característica de nuestro Renacimiento.*¹⁸¹

Sucedió que Céfaló ve a Pocris en la celebración de las fiestas de Diana. Ve “el movimiento / honesto de sus ojos y luz viva”, y entonces Amor ve la oportunidad para lanzarle su flecha. En este amor a primera vista, que no estaba en la narración de Ovidio, se extiende Lomas en las siguientes estrofas, desde un tono plenamente petrarquista, en el que la amada toma el lugar del sol cuando este se oculta:

*ya que Apolo en occidente
se asconde, toda gente sale fuera,
y así siguió a su luz ciego y cuitado
hasta que no vio más de su cuidado.*

¹⁸⁰ Op.cit., h.23

¹⁸¹ Op.cit, n. 88 al lib. III

Céfalo sigue a Pocris hasta su casa, y luego se retira. Ya a solas, a la impresión causada por la dama se une la fama que ella tenía en la ciudad, y que él debía de conocer, pues acrecienta aún más su amor.

Comienza a lamentarse a solas, llamando a su señora, en una escena en la que Lomas une tópicos de la tradición petrarquista y la cancioneril (la red de los cabellos, el vasallaje, la unión de contrarios, el amor impreso en el alma de manera indeleble, la sujeción de la libertad a la dama, y los extremos de dolor que llevan al amante al borde de la muerte). Todo ello, con grandes exclamaciones e interrogaciones retóricas al constatar que está solo.

*Mas, ¡ay!, ¿a quién me quejo yo, mezquino?
¿Quién otro hay más aquí que el viento vago
que me pueda escuchar? ¡Gran desatino!
¡Y cómo yo conmigo me deshago!,*

Céfalo siente que el destino y una orden de los cielos lo ha unido a Pocris, a quien estaba destinado desde la cuna (en un verso que nos recuerda a Boscán (*aún bien no fui salido de la cuna, soneto XXXIII*)¹⁸².

Por fin, después de lamentarse noche y día, decide hacer a Pocris su esposa. Se encuentra con Ericteo, quien le concede de buen grado la mano de su hija. Aquí Lomas utiliza una curiosa comparación: *quedose de contento como un yelo*, que luego explica por el temor de Céfalo a perder el bien recién recibido, por la inestabilidad de la Fortuna.

Tras esta primera reacción, ya se muestra gozoso y se prodiga en muestras de sumisión y afecto a su futuro suegro.

Ericteo le cuenta a Pocris el concierto matrimonial que ha hecho, y ella se muestra algo triste, porque quería llevar una vida de soledad y apartamiento. Pero no le da pesar el esposo elegido, ya que, aunque no estaba enamorada de él, ya lo conocía y no le era desagradable:

*que días antes que esto ella supiese,
al nuevo esposo estaba aficionada,*

¹⁸² No puedo dejar de señalar las semejanzas con otra situación parecida: mancebo noble, soltero, rico y apuesto se enamora de una doncella hermosa, de familia acomodada y también soltera. Él realiza un llanto semejante, cuyo desenlace no tuvo el mismo desenlace lógico que tiene el llanto de Céfalo: Calisto nunca piensa en proponer matrimonio a Melibea.

*aunque no de manera que sintiese
ninguna pena por amor causada,*

Se celebra por fin el matrimonio, sin asistencia de Juno ni Himeneo, a los que siempre se invitaba para atraer la buena suerte sobre los casados.

Todo el relato del amor a primera vista, de los sufrimientos de Céfalos y las reticencias de Pocris son una *amplificatio* de la historia ovidiana, de la que sí recupera Lomas la felicidad del matrimonio y la intensidad de su amor (en Ovidio reflejadas en las pruebas de fidelidad que ambos se ofrecen).

Empieza Lomas a contar la historia que propiciaría el trágico final: Céfalos sale a cazar con la jabalina que nunca yerra el tiro, que Diana había regalado a Pocris, y esta le había ofrecido a su esposo. De nuevo la relación entre Pocris y Diana, que sigue aludiendo veladamente a la historia contada por Ovidio. Céfalos invoca al aura cuando está fatigado de la caza, y un pastor, que lo oye, malinterpreta la escena, y se la cuenta a Pocris, que pronto se ve atacada por los celos. La descripción de este proceso de los celos es minuciosa y acertada: Pocris empieza a observar a Céfalos, sus gestos, su comportamiento, y aunque todo es perfecto, ella lo malinterpreta y desconfía. Obsesionada ya, llega a extremos de maltratarse el pecho o arrancarse los cabellos, llegando a estar cercana a la muerte (*entre amor y recelos mil muriendo*). El poeta deja entrever una idílica relación amorosa, que Pocris deformaba por los celos. Las imprecaciones generales que en otras composiciones se lanzan contra los celos de forma genérica, aquí encuentran su explicación en situaciones concretas y reales.

Estas estrofas desembocan en un triste llanto en el que Pocris se lamenta e increpa a la ninfa que le está robando a su marido, y acaba pidiendo a la Muerte que la lleve con ella. Exhausta de tanto sufrimiento, Pocris cae rendida y se sumerge en un sueño que es descanso para el cuerpo, pues el alma sigue en vela.

En este sueño, que no aparece tampoco en la historia de Ovidio, Pocris imagina que está con su esposo en el campo, cuando de pronto una ninfa surge de la espesura, lo atrapa con una cadena de oro que llevaba al cuello e, increpándolo por haber sido ingrato a su amor y amenazándolo con una prisión eterna, se lo lleva de nuevo a la espesura. Pocris queda cercana a la muerte, pero

los gritos de Céfalo la reaniman y sale tras ellos por la espesura. Cae por una quiebra del arroyo y en ese momento despierta.

Gemma Mañá llama la atención sobre los retratos femeninos que Lomas traza en esta fábula, pero, sobre todo, sobre el que hace de esta ninfa:

La figura de la ninfa, en cambio, ofrece más novedad, aunque sea como aquellos producto de la literatura de la época. Lomas Cantoral despliega en su retrato una finura inusitada. ¿Recordaría aquí, como en tantas otras ocasiones según veremos a lo largo de este estudio, a su maestro Garcilaso? Compárese este fragmento de la Égloga II que nos hace pensar, según Lapesa, en Boticelli: De vestidura bella allí vestidas.....mas tal que no resisten nuestra vista. Con la descripción de la ninfa que nos da nuestro autor: Al cuello de marfil traía de orocon más crecida gracia y gentileza.¹⁸³

Y es cierto que el retrato de la ninfa es como una pintura de tema mitológico: aparece, semejante a una diosa:

*vistiendo por do pasa de frescura
y color nueva cualquier planta o rosa,
descalzo el blanco pie más que la nieve
helada que en invierno el cielo llueve.*

Es de una gran intensidad poética la estrofa 50, en la que el poeta insinúa la desnudez perfecta de la ninfa, cubierta solo por una delgada tela.

Tras la fugaz y hermosa aparición de la ninfa, la persecución y la caída, Pocris se despierta, considerando el sueño una confirmación a sus sospechas.

De nuevo el narrador se introduce en el relato procurando llevar lógica al pensamiento de Pocris, que está trastornado por los celos: recalca que Céfalo no iba con la ninfa por su voluntad, y que pedía socorro, y también que los signos de su muerte podían servir para evitarla, pero Pocris, encadenada por los celos, solo atiende a su propio dolor.

Se decide a ir al campo a espiar a su marido, y lo encuentra en un ameno paraje, murmurando al aura. Pocris se estremece de celos, allí escondida, y Céfalo advierte que algo se mueve entre las ramas. Una nueva comparación, de ámbito cotidiano, hace a Pocris semejante a la liebre agazapada, a la que

¹⁸³ Op.cit, h,29

acechan los perros. En ese instante Muerte y Fortuna se alían para que Céfalos dispare su dardo, el regalo de Diana a Pocris, la jabalina que nunca yerra el tiro.

En este momento la narración se vuelve una elegía, y Lomas corta el hilo narrativo con un apóstrofe a una Musa, posiblemente Erato, para que sea ella la que realice el canto funerario y le quite el peso de terminar el amargo relato.

Tras esta estrofa prosigue la historia: Céfalos ve a Pocris traspasada por su dardo y al borde de la muerte y lo asalta un súbito dolor, que Lomas compara, de nuevo con un término cotidiano, con aquel que va por un fresco prado y de improviso es mordido por una serpiente venenosa. Después de un primer momento en el que queda “helado”, el hielo se va derritiendo por las lágrimas, y comienza un llanto funerario, en el que pide perdón a Pocris por su error involuntario e increpa a los dioses y a la fortuna.

Entonces saca el dardo del pecho de su esposa y lo dirige hacia sí para darse muerte, evocando la historia de Píramo y Tisbe. Este extremo amoroso no aparecía en Ovidio.

Estorba Pocris el suicidio de Céfalos, al que llama, y le dice, lo mismo que en la narración de Ovidio, que no la sustituya por la nueva amiga, ya que ella lo seguirá amando tras la muerte (*que aún he, después de muerta, de adoraros*). Menciona el nombre de Aura, y, otro episodio que no aparece en Ovidio: rectifica su petición anterior, pidiéndole que si la ama tanto como Pocris a Céfalos, se case con ella y sea feliz. Completa con esto la impresión que nos ha querido dar desde el principio, de un amor sublime y sin fisuras.

Entonces Céfalos comprende la confusión, y se apresura a aclarársela a Pocris, y a prometerle también que su amor será eterno y que nunca volverá a casarse:

*que el amor que ora roba mi alegría
vivirá en tu afición eterno y fuerte.
Y porque más seguro lleves de esto,
de jamás me casar juro y protesto*

Pocris, que ya no puede hablar, le dirige una mirada a su marido, de la que se desprende que había entendido la confusión y muere en paz.

Después, en dos intensas estrofas nos transmite Lomas el dolor de Céfalos, al que se unen las fieras, las aguas y el sol, que vuelve negros sus rayos. Acaba el poema con la promesa de un sepulcro semejante al de Mauseolo.

El estilo de Lomas en esta fábula es más cuidado y más elevado. Parece que maneja con más soltura la octava real que el endecasílabo suelto, y que en esta estrofa consigue mayores aciertos poéticos.

Hay algunos recursos, como la intención de fingir oralidad, que ya aparecía en el relato de Venus y Adonis. A veces podríamos decir que Lomas está fingiendo hallarse frente a una pintura o un tapiz ante el que explica la historia. Pero no se preocupa de mantener esa ficción y hacerla consistente.

En cambio, en varias ocasiones Lomas quiere hacer referencia a que la fábula se trata de un relato oral. La primera es el vocativo a Filis, en el que le dedica el poema. Más adelante, en la estrofa 11, interrumpe el relato, cuando está haciendo el retrato de Céfalos, para hacer patente la figura del narrador, que está ansioso por seguir la historia, que le consolará en su propia tristeza de amor:

*Pero quédese aquí libre y gozando
en dulce tiempo suerte tan dichosa,
que el fiero Amor y de mi mal el cargo
me apresuran al fin del caso amargo.*

En la estrofa 21 se repite la incidencia del aspecto oral: Céfalos llega triste a su posada y el narrador nos dice: *cual veis llegó, su pena acrecentada*, (lo que nos hace pensar, como antes comentaba, en alguna representación pictórica). En la estrofa 31 de nuevo interviene el narrador, abreviando de nuevo la historia, guardándose detalles:

*Después de haber pasado
Entre los dos mil cosas que no cuento.*

(se refiere a los tratos de matrimonio entre Ericteo y Céfalos)

La estrofa 38 comienza con un “En fin, para abreviar...”, y en la 37 y 47 vuelve a insistir en el carácter oral:

*Oíd, pues, y veréis, tras bien tamaño,
el mal vecino y el pesar extraño. (37)
Y estando cual oís, tan afligida.(47)*

Vuelve a intervenir con su propia opinión:

*Mas donde hay celos, no hay razón ni seso,
¡tanto de este dolor es grave el peso!*

En la estrofa 65, el poeta rompe el ritmo de la narración a través de una invocación a la Musa para que cante la triste muerte de Pocris y libere al narrador.

También contribuye a remarcar el carácter oral el estilo directo de algunas intervenciones de Céfalo y Pocris.

Tras el llanto de Pocris, señala el poeta: *Y estando, cual oís, tan afligida.*

Coadyuvando a ese sentido de “relato contado” están las frecuentes anticipaciones del final de la historia. Ya desde el título se nos anuncia: *la desastrada historia*. En el envío de la historia a Filis le dice:

*recebid de los dos la dura y triste
historia, de dolor áspera carga,*

Y más tarde, cuando el narrador interviene para apresurar el desenlace de la historia, la llama “caso amargo”. Cuando acaba la descripción de Pocris dice:

*Original perfecto fuera, y muestra
del cual sacar pudiera la natura
labores estremadas, si su suerte
tan presto no la diera amarga muerte.*

Quizá pudiéramos ver también un presagio del triste final cuando elige la metáfora del “sangrienta flor el rostro”, en vez de sonrosada, o roja, más propia de las descripciones petrarquistas.

Cuando Céfalo se encuentra con Ericteo, el padre de Pocris, el poeta señala que los junta “Fortuna, y no por bien”. Y unos versos más adelante, afirma que:

*fue jurado
entre ellos el dichoso casamiento,
antes el desdichado, respetando
al grave mal que los está aguardando.*

La estrofa 36, en la que se cuenta el casamiento de los jóvenes, recoge otra vez malos presagios: no asisten Juno ni Himeneo, las vírgenes no componen himnos y solo se ven malos augurios. Lo mismo sucede tras el matrimonio: *veréis , tras bien tamaño, / el mal vecino y el pesar extraño.*

También nos da el poeta una triste anticipación, cuando Pocris, al final de su lamentación, pide a la muerte que se la lleve. El narrador comenta su llamada diciendo:

*Tanto de su tardanza se querella
como si no estuviera junto a ella.*

Las anticipaciones se dan incluso dentro del sueño de Pocris, en el que son “el sueño y su destino” los que la ponen al borde de un desenlace fatal, también en el sueño. La sensación tras ese sueño hace que la misma Pocris tenga presagios de su destino fatal:

*Ya el alma, temerosa, descubría
la desventura y muerte tan cercana,
y el sueño que en congoja la tenía
parece que anunciaba la inhumana
herida do su fin breve asistía,
y esto la turba y tiene tan insana
que mil veces la muerte en un proviso,
temiendo su fortuna, darse quiso.*

Fortuna que *en busca de su mal la mueve el paso*, es la que la impulsa a ir al campo a espiar a su marido. Y de nuevo nos advierte el poeta del trágico final cuando ella se esconde en el bosque:

*do, primero se cumpla su deseo,
la muerte llevará de ella trofeo.*

Las críticas a esta fábula de Lomas han sido bastante positivas. Gemma Maña dice que *El desarrollo del poema es en general excelente. Lomas parece desenvolverse mucho mejor en el ritmo y transición marcados por las estrofas que en el endecasílabo blanco. Están excepcionalmente cuidados los retratos femeninos*. Por el contrario, señala como negativas *cierta premiosidad en el narrar y una acumulación de efectos sombríos* que por su frecuencia dejan de ser contraste y que Cossío consideraba ya preludio del gusto barroco. También es negativo para la autora el constante anuncio del trágico desenlace. Pero es posible que el efecto buscado por Lomas con esa repetición fuera precisamente mantener la tensión de una situación trágica incluso cuando la historia describe momentos plácidos. Ese contraste acentúa aún más la tensión dramática, ya que el desenlace era conocido y no iba a sorprender al lector.

Cossío señala que *si en la primera fábula logra crear un ambiente auténticamente renacentista, en la segunda consigue ofrecernos un modelo casi perfecto de lo que estas fábulas debían ser conforme al módulo italianista*.

Y Lorenzo Rubio escribe: *En ochenta y tres octavas reales relata y difunde por primera vez en España la fábula ovidiana de la trágica historia de los amores de Céfalos y Pocris, acuñándola en los moldes y gustos de la poesía petrarquista y conservando técnicas romancísticas en una narración que tiene además la particularidad de estar acomodada a las costumbres de la época del autor. El tono poético es más elevado que en la historia de los Amores y muerte de Adonis.*¹⁸⁴

Habla Lorenzo Rubio de cierta intención moralizadora y ejemplificadora, pero, como bien apunta Mañá¹⁸⁵, esa intención está implícita en el tema: la distorsión de la realidad que provocan los celos son la causa de la tragedia final. No creo que Lomas eligiera la fábula con la intención de ser un ejemplo o de advertir. En su utilización de elementos anteriores, en la eliminación de otros, parece que prima el interés por contar. Y contar una historia adaptada a lo que él buscaba: unos personajes que se ajustan perfectamente a los ideales cortesanos, y que ofrecen una imagen de amor intachable. Por esa razón elimina elementos como el rapto de la Aurora, o las pruebas de Céfalos, y la estancia de Pocris entre las seguidoras de Diana.

Los críticos que han comentado la fábula coinciden en afirmar que Lomas fue el primero que introduce el tema en la literatura española. Es cierto que la historia de Céfalos y Pocris no era muy popular en el Renacimiento, distintamente a su utilización tan frecuente en el Barroco. Hay alguna referencia en autores como Hurtado de Mendoza, que la incluye entre las historias desgraciadas que canta Dafne, ya convertida en laurel:

*El miserable caso doloroso
de Pocris no olvidé y canté el engaño
que el nombre ambiguo de Aura le ha causado.*(CCIII)¹⁸⁶

Lomas es el primero que la introduce como historia independiente. Pero su antecedente más directo es un fragmento de una égloga de Montemayor, que señaló Alatorre al rastrear el tema en los autores del XVI y del XVII.¹⁸⁷

¹⁸⁴ N. 84 del lib. III de su ed.

¹⁸⁵ Op.cit. h.23

¹⁸⁶ Ed. J.I. Díez, cit.

¹⁸⁷ En una reseña de la edición de *El amor más desgraciado de Céfalos y Pocris* de Agustín de Salazar (NRFH, julio-diciembre vol LIII, nº 2), Antonio Alatorre hace un rápido recorrido por autores que tratan el tema: Montemayor, Camoens, Lomas, Lucas Rodríguez, López de Enciso y un gran número de autores del siglo XVII.

En la égloga II de Montemayor, el pastor Lusitano cuenta la historia de Céfalos y Apocris, como nombra a la protagonista. Dejando también en segundo plano la historia de Ovidio, selecciona los mismos datos que Lomas desarrolla. Montemayor pudo ser la fuente directa del escritor vallisoletano, o bien tener ambos una fuente común.

En casi 300 versos, que comienzan con una invocación a la Musa, Montemayor va contando la historia de los amantes. Es escueto en la introducción de los personajes y de la ciudad, y se centra en la situación de los celos. Céfalos caza con un dardo que Diana le había dado “con voluntad insana”. Ya desde el principio el poeta comenta el desenlace, como lo hace Lomas: *a Apocris dio la muerte de este modo*, dice, hablando del dardo. Se repiten las pruebas de Pocris para comprobar las reacciones de Céfalos.

El tono del relato es más coloquial, pues el pastor lo está contando entre pastores, encuadrados dentro del curso de la égloga. En un momento, Lusitano dice:

*¡oh!, que se me olvidava de deciros
Con qué hazía sus tiros; mucho tardo.
Sabed qu'el tenía un dardo que en tirando
Con él y acertando todo es uno,
No tira tiro alguno sin que mate.¹⁸⁸*

Olvida el pastor que unos versos antes había hablado del dardo que Diana regala a Céfalos (directamente, obviando su relación con Pocris), aunque antes no había mencionado su infalibilidad.

A continuación sigue la misma historia que narra Lomas: la delación del pastor, Pocris escondida en el bosque, el ruido y el dardo certero que acaba con la vida de la esposa. Se extiende algo Montemayor en el llanto del esposo, cargado de apóstrofes a Pocris, a sí mismo y a la diosa pidiéndole que venga tal muerte. También aparece aquí la intención de suicidio, que la joven moribunda estorba, *como quien aún lo amava*. Y también se repite la petición de fidelidad tras la muerte y después el permiso para ser feliz con su nuevo amor. Él le aclara el malentendido, para que muera sin sospechas. El momento de la muerte alcanza en Montemayor más dramatismo:

¹⁸⁸ Cito por la ed. de Avallé Arce, *Poesía Completa*. Madrid, Biblioteca Castro, 1996

*Y aquel rostro mudado a él se vuelve,
La lengua desembuelve tanto quanto;
Mas no pudo ser tanto que bastasse
A qu'ella pronunciase lo que quiere;
Mas como ya no espere más gozarlo,
Queriendo ella abrazarlo, alçò luego
Los braços con un fuego de amor vivo,
y al amador captivo abraçar quiso;
Mas muerte tuvo aviso de estorvallo,
Y queriendo abraçarlo, al medio dello
Echó la muerte el sello a sus cuidados.*

Céfalo cae desmayado en brazos de su esposa, y ella abandona la vida, y se dirige al Hades (*al abysmo descendióse*).

Como hemos podido comprobar, el desarrollo argumental de Montemayor es idéntico al que sigue Lomas. Adquiere mayor entidad la obra del vallisoletano al ser una composición independiente, de mayor extensión y al tratar con más detenimiento aspectos que en Montemayor solo están enunciados, como el planteamiento de la historia o el enamoramiento de los amantes. Además la estrofa, apartada del carácter coloquial del fragmento eclógico, posee un ritmo más pausado que permite tratar el contenido con mayor profundidad, consiguiendo pasajes de gran calidad poética.

Al estudiar el cuadro de “Venus y Adonis durmiendo”, de Pablo Veronés, Ana Ávila estudia el posible paralelismo con las obras literarias coetáneas y anteriores al Veronés¹⁸⁹. Cita, entre otros, las composiciones de Hurtado y de Lomas. El sueño de Adonis, que no aparece en Ovidio, puede ser un sueño tras la caza, en el que la diosa lo observa y surge el amor (representado como un pequeño dios en el cuadro del Veronés), o también un descanso tras el amor. En todo caso, la plasticidad de las representaciones pictóricas, entrando ya en el

¹⁸⁹ Ávila, Ana: “Venus y Adonis durmiendo (a propósito de Pablo Veronés)” en Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid, vol. XVI, 2004 (pp. 73-90).

Barroco, tienen mucho que ver con los retratos poéticos que nos ofrece Lomas. Señala la autora la relación entre el tema de Venus y Adonis y el de Céfalos y Procris, apuntando al sentido de los celos principalmente. Y escribe que “en el ámbito de nuestro siglo de oro no deja de ser significativo que algunos autores hayan tratado las dos fábulas, e incluso en correlación”. Como he señalado anteriormente, varios autores han hablado del carácter manierista de las fábulas, de la asimilación completa de presupuestos renacentistas que empezaban a cambiar. Quizá la elección de estos temas sea significativa en este sentido. Y es significativo también, como apunta la autora citada, el hecho de que un autor plenamente barroco trate también estos dos temas: *La púrpura y la rosa* y *Celos aún del aire matan*, de Calderón de la Barca. Las elecciones de Lomas se situaban ya en un camino que empezaba a alejarse del Renacimiento.

VII. LA POESÍA PASTORIL

El género bucólico, en sus distintas manifestaciones, tuvo gran incidencia en la literatura del siglo XVI. De su desarrollo en la poesía española renacentista se ocupa detenidamente Soledad Pérez Abadín¹⁹⁰. La autora realiza un profundo estudio desde sus orígenes grecolatinos pasando por los modelos italianos hasta llegar a un género que ya estaba consolidado, dentro de unos tópicos y maneras de hacer que, sin embargo, permitían bastante versatilidad.

Aunque la égloga es la composición principal en la que se desarrolla el bucolismo, indica la autora que hay otras muchas estrofas que recogieron de distintas formas el género:

*La canción en estancias, forma estrófica predilecta de la égloga, adopta a menudo la variante pastoril. Frente a la égloga, la canción evita el desarrollo narrativo y escatima las demoradas descripciones y “topoi” en beneficio de una mayor abstracción. (...) En liras se escribe un tipo de poema pastoril, híbrido de canción y oda (...) La epístola, en tercetos o en endecasílabo suelto, puede recurrir a la envoltura pastoril, bien avenida con las fórmulas de la misiva, el propósito y el tono de la carta en verso.*¹⁹¹

Sobre todo se centra en el soneto pastoril, del que hace una detallada historia a través de los autores italianos. Respecto al soneto en España, comenta:

*En la poesía española del siglo XVI el soneto pastoril ofrece un amplio elenco de soluciones, en general coincidentes con las categorías temáticas señaladas para el soneto italiano. Los numerosos ejemplos que integran este corpus pueden jerarquizarse con arreglo a su grado de impregnación bucólica. Los nombres, el paisaje, las actividades pastoriles y la mitología aportan una envoltura a unas declaraciones casi siempre amorosas, en boca de un pastor poeta que canta casos propios o ajenos planteados en lenguaje petrarquista*¹⁹².

¹⁹⁰ En *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*. Santiago, Universidad, 2004.

¹⁹¹ Op.cit., p.25-26

¹⁹² Op.cit., p. 37

Estas observaciones las encontraremos reflejadas en muchos de los sonetos y composiciones bucólicas de Lomas. Aunque el estudio de Pérez Abadín se centra en composiciones de Francisco de la Torre, Montemayor y Herrera, en numerosas ocasiones los versos de Lomas se unen en su obra a los ejemplos de conceptos, situaciones o recursos.

La poesía bucólica se construye a través del manejo de muy diversos tópicos que, con mayor o menor fortuna, los poetas incorporan a su obra. Ya mencionaba Pérez Abadín que la temática era, principalmente, amorosa, pero no exclusivamente. En el caso de Lomas, la presencia de lo bucólico se identifica con historias amorosas en todos los ejemplos menos en uno (la Canción XI). Para entender su poesía pastoril, podemos hacer una relación de tópicos que se han ido generalizando desde Teócrito, pasando por Virgilio, Ovidio, y todas las posteriores elaboraciones de autores italianos y españoles de la primera mitad del XVI, para identificarlos después en sus composiciones.

Mariano Benavente Barreda¹⁹³ realiza un rápido recorrido por algunos de esos tópicos. Distingue, en primer lugar, tres: la persistencia de los nombres, el empleo de estribillo o estribillos en un mismo poema y el uso de gradaciones ascendentes. Advierte el autor cómo en el Renacimiento fue mayor la influencia de Virgilio, que unida a la tradición de Teócrito incluía la tradición mitológica de Ovidio. También menciona como tópicos el pastor que sufre mal de amores y está a punto de morir o muere por tal causa (con la variante del pseudo-pastor, el poeta disfrazado de pastor), el uso del disparate múltiple como recurso expresivo, la invocación a la naturaleza y sus elementos, el Amante desdeñado que elogia sus prendas o riquezas, el ruiseñor y sus subtipos, las palabras del pastor a su ganado; y otros que solamente deja enunciados, como la Ninfa y pastor, las abejas, el haya como árbol bucólico o los pastores que se enfrentan en el canto.

Clasifico los enunciados propuestos, junto con algún otro que procede de las *Bucólicas*, los *Idilios* y del tratamiento de poetas posteriores, en tipos más extensos, que sean eficaces en la identificación de los principios bucólicos en la obra que analizo. Así, podríamos recoger los tópicos en:

¹⁹³ Benavente Barreda, Mariano: "Tópicos de la poesía bucólica de Teócrito al Renacimiento" en *Humanismo, Renacimiento y Mundo Clásico*. Ed. Sánchez Marín. Madrid, eds. Clásicas, 1991 (pp.15-28).

- Naturaleza bucólica – En la descripción de ese *locus amoenus* en el que se desarrolla la escena pastoril hay una serie de elementos que se repiten con mayor frecuencia: la presencia del agua, las abejas y el ruiseñor, y árboles como hayas, olmos, robles. Dentro de este apartado, escenas como el dibujo en el agua, comparado con la fugacidad del amor de la dama. También la costumbre de escribir el nombre de la amada en la corteza de los árboles, con la variante de la escritura del epitafio del pastor muerto, que realiza la amada, como símbolo de perdurabilidad del recuerdo. La naturaleza acompaña al pastor en sus manifestaciones de dolor. Incluso acusa su tristeza, produciendo menos fruto.
- Presencia de elementos mitológicos, sobre todo en las descripciones del paisaje (Flora, los vientos, Filomena...). También es frecuente la identificación de la pastora con una ninfa, y la referencia a deidades asociadas al campo, como Diana. El mito de Orfeo, como cantor a quien la naturaleza escucha, aparece en alguna ocasión.
- Palabras del pastor al ganado- Benavente señala un precedente en Homero, en el episodio en el que Polifemo, cegado por Odiseo, se dirige a su carnero más robusto, donde está escondido el héroe. Después, repiten la idea Teócrito (I, 74-78) y Virgilio (3, 94,95). A veces, lo mismo que el resto de la naturaleza, el rebaño se une al dolor del pastor, hasta en manifestaciones físicas, como no engordar, o no ser fértil.
- Autoelogio – El pastor, ante la aparición de un rival preferido por su pastora, encarece sus virtudes: se mira en el agua y no se encuentra tan feo como para no merecer el amor de la pastora. También enumera sus posesiones y sus recursos, rústicos, pero que le satisfacen. El tópico se irá enriqueciendo con la alabanza de las virtudes morales.

Aparece en Teócrito (Idilio 11, 34-40), unido a la figura de Polifemo (así pasará a Ovidio) y también en Virgilio (Buc. 2, 19-27)¹⁹⁴.

¹⁹⁴ En Ovidio: *...pero aún siendo de tal suerte, apaciento mis ovejas y, ordeñándolas, bebo de ellas la mejor leche; el queso no me falta ni en verano ni en otoño ni en el extremo del invierno; siempre están mis zarzos muy llenos, y la zampoña sé tocar como ninguno de los cíclopes de aquí, para ti, o mi querida fruta dulce, y a la par para mí mismo cantando muchas veces de madrugada...* Y en Virgilio, *Tú me desprecias y no preguntas quién soy, Alexis; qué rico en ganado, cómo abundo en leche blanca como la*

- Disfraz pastoril – el poeta toma el disfraz bucólico, cambiando su nombre y situándose en un entorno imaginario, para expresar en él con mayor libertad sus sentimientos. La adopción está simbolizada en el nombre pastoril que utiliza, y en todo un sistema que se extiende a la amada, y a sus amigos y las amadas de estos.¹⁹⁵
- Dejación de tareas del pastor – El dolor por el abandono, el lamento y la autocomplacencia en ese sufrimiento provocan que el pastor abandone a su ganado y deje desatendidas sus tareas. Así aparece en Virgilio:

Ah, Coridón, Coridón, ¿qué locura se ha apoderado de ti? Tienes la vid a medio podar en el olmo frondoso. ¿Por qué no te preparas a entretejer algo, al menos de lo que hace falta, con mimbres y junco reblandecido?
 (Buc. II)
- La muerte por amor – La temática amorosa en el género tiene marcada preferencia por los amores desgraciados. El pastor encuentra en la naturaleza y en una buscada soledad el refugio perfecto para vivir su pena. Muchas veces le pide a los demás pastores que se aparten y lo dejen solo; otras veces comparte las quejas con algún amigo pastor.

*nieve. Mil corderas mías vagan por los montes de Sicilia; no me falta leche fresca ni en verano ni en invierno. Canto lo que cuando llamaba a su vacada acostumbraba Anfión dirceo en el Aracinto del Acte. Y no soy tan feo; hace poco me vi en la playa cuando el mar estaba calmo de vientos.”*Trad. Bartolomé Segura. Madrid, Alianza, 1986.

¹⁹⁵ Ramón Mateo estudia la utilización de este recurso en varios poetas renacentistas en su artículo “El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI” en *Rilce*, 9, 1993, 20-43. En otro artículo citado más adelante reproduce un texto de Salinas sobre la utilización de este recurso por parte del autor renacentista: *El pastor de las églogas no es un pastor, como bien saben todos los autores de églogas. Es un cortesano. Entonces ¿por qué se viste de pastor? Porque había en su alma una inclinación a lo natural y, como hombre completo del Renacimiento que es, no renuncia ni a su ser ni a su deseo de ser, ni a la realidad de ser cortesano ni al deseo de ser pastor [naturalmente, en posesión de la virtud y la dignitas humanistas] ¿Puede por tanto lo pastoral ser considerado un nuevo disfraz? Sólo hasta cierto punto. Diríamos que no es un disfraz que el poeta alquila o compra, sino uno que se saca de sí mismo, que es otro aspecto, otra forma de realidad. Cuando un poeta crea un poema pastoril verdaderamente hermoso, es porque ha sabido combinar en él el arte y la naturaleza, las dos vertientes que viven en su alma. (La realidad y el poeta, Barcelona, Ariel, 1976, p. 111).*

El extremo de estas manifestaciones es la locura, el intento de suicidio e incluso el suicidio, que aparece como salida ante un amor no correspondido¹⁹⁶.

- Rusticidad – Como corresponde a la caracterización de pastores, el estilo de su canto debe ser rudo. Muchos califican su propia expresión como ruda, y de bajo estilo. *Ni desdeñes aquesta inculta parte / de mi estilo*, dice Garcilaso en la dedicatoria de la égloga III, v.v. 35,36.

Un estilo que incluye, por ejemplo, los recursos que señalaba Benavente: el empleo de estribillo o estribillos en un mismo poema y el uso de gradaciones ascendentes. Opina Gómez Moreno:

*Rusticidad fingida, por lo tanto, ya que las convenciones pastoriles se recrean tanto en la égloga de Acuña como en égloga tercera garcilasiana desde la perspectiva de la lírica romance culta, al menos por oposición a la llamada poesía popular o tradicional. En este sentido, la propuesta de Garcilaso se relaciona más bien con la difícil simplicidad, con la sprezzatura característica del cortesano de Castiglione, o con “aqueste descuydo suelto y puro” del que habla Garcilaso también en su epístola a Boscán (v.10). La rusticidad atribuible a la llaneza del estado pastoril se propone como ideal estilístico, a partir de la tradición literaria culta de tipo bucólico, en términos tomados de L’Arcadia de Sannazaro, con los cuales Garcilaso formula el punto de partida de su poética*¹⁹⁷

- El canto como medio de expresión acompañado por instrumentos pastoriles. Son numerosos los ejemplos, de los que cito a Garcilaso (*al bajo son de mi zampoña ruda*. Égloga III, 42) y a Lomas (*Mi rústico rabel dulce y lloroso*. Canción IX). Zampoña. Rabel y caramillo son los instrumentos preferidos por los pastores.

¹⁹⁶ Vid. El artículo, citado más adelante, de Alonso, Álvaro: “Suicidas y pastores: sobre un lugar común de la Égloga II de Garcilaso”, en *Pandora*, nº1, 2001 pp 95-106.

¹⁹⁷ Gómez, Jesús: “El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)” en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 11, 171-195. Edit. Complutense, Madrid, 1993.

Dentro de este apartado se incluye también la práctica del canto amebeco, de larga tradición clásica, y en el que los pastores compiten por la supremacía de sus habilidades, o de su pena amorosa.

- La aparición de rasgos autobiográficos –el poeta se ha transformado en un personaje, el pastor, que ya no tiene que guardar el secreto de su amor, no está obligado a la discreción.

Esta característica está en relación con la adopción del disfraz pastoril, que permite una expresión sincera, puesto que se identifica no con el poeta/autor, sino con el personaje pastoril que ha creado. A este respecto comenta Ramón Mateo:

La historia del género nos muestra la elevada frecuencia con que el escritor se representaba a sí mismo en sus personajes, con la complicidad de sus lectores y amigos, también incorporados asiduamente a la misma operación disfrazadora. Por eso podemos decir con justeza, siguiendo a Salinas, que ese disfraz no es alquilado ni comprado, sino sacado del propio poeta, como proyección de su mundo personal (el de su intimidad y el de su circunstancia personal),¹⁹⁸

El propio Lomas reconoce que no imita a griegos y latinos, por lo que podemos pensar que la influencia principal que recibe en el tratamiento de lo bucólico procede de los modelos italianos y sobre todo de Garcilaso. Como veremos en numerosos ejemplos, la deuda con Garcilaso se deja notar en estructuras, tonos poéticos e incluso versos. Pero es posible que no fuera del todo ajeno a la influencia de Virgilio (recordemos que su nombre pastoril, Melibeo, está sacado de la Bucólica I) y sobre todo de Ovidio.

La distribución de la poesía pastoril en la obra de Lomas es bastante significativa, ya que revela la utilización que hace el poeta de esta forma de expresión:

En los libros I y II, dedicados a Filis, aparecen poemas pastoriles que reflejan los sentimientos amorosos del poeta, representado en la figura del pastor: quejas, desdenes, y en algún momento realización placentera del amor. Solo uno

¹⁹⁸ Mateo Mateo, Ramón: “La interpretación de las claves bucólicas en la poesía renacentista” en *Epos*, 7, 1991, pp313-333.

de ellos aparece en métrica castellana, el Canto I del libro I. En el libro II, son de temática bucólica una sextina (I), dos sonetos (XXVII y XLV), tres canciones (V, VII y IX) y las dos églogas.

En el libro III, en cambio, las composiciones pastoriles son ajenas a la historia amorosa del poeta: cantan los amores de otro pastor, Montano, y de su amada Tirrena. Son una canción (XI) y dos sonetos (LVI y LVII). Aunque en el Soneto LVII no se especifique el destinatario, su colocación, detrás de los dos anteriores y en el Libro III, nos hace pensar que pudiera continuar esa serie temática. El otro poema de temática pastoril de este libro, la Canción XI, se aleja del tema tratado anteriormente – el amor, el desamor y las quejas amorosas - , para ser un elogio a la vida del campo y a la *aurea mediocritas*.

VII.1.LAS ÉGLOGAS

En la redacción de sus églogas, Lomas demuestra conocer perfectamente las características propias del género: la estructura eminentemente narrativa, con un marco espacio-temporal bien definido, el diálogo o monólogo, la introducción de referencias cotidianas, además de la utilización de los múltiples tópicos bucólicos.

Ramón Mateo, al estudiar la poesía pastoril de Lomas, señala esta habilidad en el manejo de los códigos propios del género:

*Por lo demás, Lomas demuestra conocer perfectamente la naturaleza de la égloga, que está bien desarrollada en sus elementos temáticos y formales.*¹⁹⁹

La Égloga I nos presenta un monólogo del pastor Melibeo, con el que se identifica el poeta, escrito en octavas reales, y con una extensión no muy larga. El pastor, solo en el campo, se lamenta de forma extrema por el dolor que le causa el desdén de la amada. Su estructura es la siguiente:

- Tres estrofas narrativas, de introducción
- Tres estrofas de lamentos del pastor
- Una estrofa narrativa, de interrupción
- Seis estrofas, de nuevo en la voz del pastor

¹⁹⁹ Mateo Mateo, Ramon: *La poesía pastoril española en el siglo XVI*. Tesis doctoral. Madrid, UNED, 1991. (pp. 377-381)

- Dos estrofas narrativas de cierre.

En la introducción narrativa se sitúa la escena en el tiempo y en el espacio: acaba de amanecer y el pastor ha sacado sus cabras. Están a la orilla del Pisuerga, en un lugar ameno en el que, sin embargo, ningún elemento de la naturaleza logra complacer al protagonista. El pastor, que está enamorado, solo se preocupa de su mal. Despide a su ganado, y dirige su lamento a la amada. El narrador pide inspiración a Amor para cantar adecuadamente este lamento tan triste que hasta el ruiseñor (Filomena) deja sus propios suspiros por escucharlo.

Comienza Melibeo su lamento apartando a las cabras, porque su llanto puede envenenar el pasto que comen. Se lamenta de la mudanza de la Fortuna, que hace que todo cambie, excepto su mal, que no se muda si no es con la muerte. Y deja a las cabrillas libres hasta en los campos vedados, recordando el tópico del pastor que se despreocupa de sus obligaciones, centrado solo en su dolor. Les dice incluso que busquen otro pastor que pueda atenderlas mejor. Melibeo solo quiere la soledad, para acabar con su dolor, y se aparta de la gente, avergonzado. Puesto que su ofrenda de amor ha sido ya despreciada, ahora le ofrece a Filis sus despojos y su muerte. No hay realmente intención de suicidio, como sucede en otros pastores literarios, pues lo único que dice Melibeo es “si es que muero”, dejando el efecto al dolor amoroso.

En esta primera intervención son sus interlocutores en primer lugar las cabrillas, después las riberas del río que vieron su contento amoroso y ven ahora el cambio, y por último Filis.

Estas lamentaciones extremas provocan en el personaje no solo un dolor moral, sino también un malestar físico que causa el desmayo. Interviene entonces el narrador para describir ese estado tan cercano a la muerte, pero que no es definitivo, ya que el pastor vuelve en sí y continúa su lamento.

Ahora se queja a Filis, cuya dureza es mayor que la de las fieras, las rocas o los árboles. Él es un fiel y leal amante, y en pago ella procura su muerte. Invoca al dios de los fieles amantes, si es que existe, para que le conceda venganza de esa amada que le deja morir. De nuevo la muerte es un presentimiento, algo que llegará sin buscarlo, y cuya causa será el desdén de la amada (*al fin yo moriré, pues no te agrada / mi vida...*). De nuevo acudiendo a los tópicos del género, le pide a la amada que grave en un tronco de árbol su epitafio, aclarando que fue

ella la causante de su muerte. El mismo amante que se había apartado para que no quedase memoria de “amante tan doliente”, pide ahora que quede grabada su historia en una corteza de árbol.²⁰⁰

Álvaro Alonso estudia la utilización del tópico del suicidio en varias églogas de la época, y refiriéndose a Lomas comenta:

*En otros casos (así en Luis Barahona de Soto o Jerónimo de Lomas Cantoral) el protagonista se siente morir de amor y piensa incluso en su propio epitafio, aunque al final continúa viviendo. En Lomas algún detalle sugiere que se trata de un suicidio, si bien en otros momentos el texto parece referido a una muerte no buscada deliberadamente por el personaje.*²⁰¹

Las dos estrofas narrativas son el cierre de la historia cuando, acabado el día, el pastor recoge su ganado y se dirige a su majada. Los extremos amorosos se han neutralizado, para evitar esa muerte por amor que se ha ido presintiendo en los versos dolorosos. El pastor se marcha, intentando buscar un medio para acabar con su dolor. Pero no da la impresión de que ese medio pueda ser el suicidio.

Incluso haciendo un buen manejo de los tópicos, no consigue Lomas el tono adecuado para dotar a su égloga de intensidad dramática. Una desordenada expresión de afectos hace que la composición resulte demasiado artificiosa y no sea eficaz dentro de la historia amorosa que el poeta nos quiere contar en su obra. Del mismo modo opina Ramón Mateo:

La I es una composición breve (136 versos ordenados en octavas reales), y la falta de tensión (el intercambio narrativo que divide en dos partes el monólogo de Melibeo es poco feliz y diluye más la tensión, cuya ausencia es, por lo demás, un riesgo bastante común en el género) se compensa en parte por esa brevedad;

Tampoco es positiva la crítica de Prieto a esta égloga, que considera “ayuna de toda tensión vital”²⁰².

²⁰⁰ El epitafio grabado en la corteza del árbol aparecía en Garcilaso, en la égloga III, cuando una ninfa grababa el epitafio de Elisa. (v.v. 233 y sigs.)

²⁰¹ Alonso, Álvaro: “Suicidas y pastores: sobre un lugar común de la Égloga II de Garcilaso”, en *Pandora*, nº1, 2001 pp 95-106.

²⁰² Op.cit., p.641.

La égloga II es un diálogo entre dos pastores: Melibeo (identificado con el poeta) y Montano (nombre aplicado a su amigo Francisco de Montanos).

Su estructura es la siguiente:

- Introducción narrativa, en endecasílabos sueltos
- Diálogo entre Melibeo y Montano, en tercetos
- Canto amebico, en liras
- Cierre, mediante diálogo de los pastores, también en endecasílabos sueltos.

Opina Lorenzo Rubio que “Esta variedad métrica parece que tenga como finalidad, además de diferenciar las partes de la Égloga, romper la monotonía y acompañar la forma estrófica al tema”.²⁰³

La égloga comienza con unos versos de introducción, la única intervención del narrador, en los que sitúa a los pastores en un idílico lugar a orillas del Pisuerga. No falta la referencia temporal, que indica cómo el poema se va a desarrollar, como es preceptivo, con el transcurso del día: *al punto que el usado curso Apolo / hacia el mar de poniente apresuraba*.

Montano saluda a Melibeo, y se alegra de volver a encontrarlo, a solas, después de un largo tiempo de ausencia, para contarle sus penas, aunque antes pregunta por la situación de su amigo: por qué Filis lo ha abandonado.

Melibeo, tras hacer una breve alabanza de los valores de la amistad, se dispone a satisfacer la curiosidad de su amigo, que manifiesta que tendría gran pesar de que le ocultase su mal.

Comienza su relato Melibeo, dejando claro que su amigo ya conocía su situación: su amor por Filis y el desdén de ella, y ha vivido y compartido los sentimientos de tristeza y el breve tiempo del amor logrado. De modo que lo único que le dice es que la amada está ausente, separada cruelmente de él por la fortuna, en una separación que parece definitiva.

A Montano no le parece suficiente esta breve explicación, y le pide a su amigo que se extienda más, argumentando que el contar la pena sirve de alivio al doliente. Entonces Melibeo accede a contar detalladamente la historia, haciendo

²⁰³ En n.61 a su edición.

un breve resumen de la parte que, según antes ha dicho, su amigo ya conocía: después de un tiempo de dureza, Amor también cautiva a Filis, y ambos pastores viven un amor correspondido por un tiempo. Pero el dios, envidioso, y respondiendo a su naturaleza cambiante, le priva de su bien, haciendo que tenga que partir por largo tiempo. Describe la tristeza de Filis ante la separación, comparándola con Apolo, al llorar por Dafne, o Dido al llorar por Eneas. Parecía que era modelo de fidelidad.

Abrevia el pastor su historia, con intención de no cansar a su interlocutor: en poco tiempo, ella se olvida del pastor ausente y se entrega a nuevos amores. Y no es solamente el mal del desdén o los celos los que hieren al pastor: a ellos se une el de ausencia, pues cuando el pastor desdeñado vuelve, la pastora se ha marchado de aquellos lugares.

Montano intenta consolarlo, y le sigue preguntando: en esta ocasión quiere saber dónde se ha ido ella. De nuevo se repite el anterior esquema: Melibeo no quiere contestar, Montano insiste, repitiendo el mismo argumento que la vez anterior: la pena se alivia si es compartida. Melibeo, en pago a la preocupación de su amigo, le contesta, y le pide que ya no le pregunte más, puesto que ya conoce toda la historia.

Álvaro Alonso analiza esta estructura, y comenta:

*Nos encontramos de nuevo frente al esquema “súplica-primer relato - nueva suplica - segundo relato”, una suerte de lugar común estructural que se repite en Garcilaso, Laynez, Lomas Cantoral y Vicente Espinel. Hay, por tanto, un conjunto de situaciones y argumentos que coinciden en varios escritores.*²⁰⁴

Sigue la conversación entre ambos pastores, puesto que, como indica Melibeo, el lugar y el momento son propicios para las confesiones. Montano comienza su historia: se enamoró de Tirrena mientras Melibeo estaba fuera, y ella le correspondió. Vivían su amor, pero apareció un pastor que los miraba envidioso, y Montanos se vio atacado por los celos, de una manera que hasta físicamente se le notaba (estaba flaco y amarillo). Se dejó llevar, y ahora es consciente de ello. Tirrena intenta averiguar qué le pasa, y cuando él se lo dice,

²⁰⁴ Alonso, Álvaro: “Suicidas y pastores: sobre un lugar común de la Égloga II de Garcilaso”, en *Pandora*, nº1, 2001 pp 95-106

ella huye, indignada, y él sufre un desmayo. Una vez recuperado, empieza a tildarla de dura y cruel por dejarlo en aquel estado, y por no ser fiel a sus promesas.

En su intento de consuelo, Melibeo, llevado por su rencor en medio del dolor, hace una afirmación descalificatoria de todas las mujeres, muy alejada de presupuestos petrarquistas:

Mirado el mal que hacen, yo reniego / de la mejor, Montano.

No obstante, afirma después que la dureza de las amadas no es razón suficiente para que ellos no sigan siendo leales amadores. Y a continuación le insinúa que ha exagerado el mal que siente, afirmación que da pie a que comience un canto amebeo, rivalizando en la dureza de los males que cada uno padece: ausencia y celos. Pérez Abadín, al analizar las odas en la poesía de la época, realiza un pormenorizado análisis de este canto amebeo de la égloga de Lomas:

Pese a la clara estirpe eclógica de este artificio, no puede pasar desapercibido su empleo en el debate amoroso de la oda III-9 de Horacio. De este modo, el rango de la lira como sucesora de los metros horacianos, sumado a su tradición como vehículo de contenidos bucólicos, la constituyen como molde idóneo del diálogo amebeo entre pastores.(...) Un fragmento de la égloga II de Lomas Cantoral desarrolla una disputa en la que Melibeo y Montano se afanan en demostrar la mayor virulencia del mal que aqueja a cada uno de ellos. Informan la marcha del diálogo los artificios de la antítesis y la comparación, que permiten contraponer las actitudes generadas por ausencia o celos. En virtud de la cohesión que muestran entre sí las réplicas, admite ser dividido en cuatro diferentes tramos:

- *Se inicia la disputa con el planteamiento de Melibeo, que defiende la fuerza de la ausencia, la respuesta de su contrincante, apoyada en la concessio (“Mal fuera ausencia fuerte / si el rabioso mío no naciera / temido más que muerte...”) y a la refutación del primero.*
- *Constituyen el siguiente tramo dos estrofas en relación comparativa (No es menos riguroso...antes más trabajoso...) destinadas a ponderar la intensidad de sendos males.*

- *El núcleo central (estr. 6-9) ofrece una argumentación escalonada, en la que se aprovechan los argumentos del contrario, sin impugnarlos (estr. 6-7), para recurrir después a la concessio (No niego lo que dices...) y la anticipatio (Y si lo contradices...) y cerrarse con la réplica final de Melibeo (estr. 9).*
- *En la última sección se alcanza la concordia, plasmada en el mutuo reconocimiento del mal ajeno y la equiparación del sufrimiento que acucia al celoso y al ausente: “que el no y el sí en igual grado / yela y enciende al fuego / del triste enamorado / que aprueba lo peor en su cuidado.”²⁰⁵*

Pérez Abadín ejemplifica con este fragmento el parentesco de este diálogo bucólico con las formas musicales que siguen un desarrollo imitativo. Señala cómo las voces de Melibeo y Montano, que habían sido independientes, confluyen “creando ilusión de simultaneidad, logran la armonía confrontando puntos de vista discordantes”.²⁰⁶

Tras el canto, Melibeo propone que cesen sus lamentos. La égloga se cierra con una conversación ya más prosaica, en la que Melibeo propone que vayan a recoger a sus ovejas, que andan perdidas, y los corderillos pequeños buscando a sus padres. El sol se está ocultando, y deben volver a sus majadas, esperando tener otras jornadas más alegres. Montano le pide que vuelva al lugar más veces, y que si quiere se quede esa noche, pues tiene leche, queso frutos secos, pan y vino para compartir. Pero Melibeo no puede quedarse y se despiden.

La deuda de esta égloga con Garcilaso es muy grande. Álvaro Alonso señala que “*El razonamiento y hasta las expresiones calcan las palabras de Albanio en la égloga II de Garcilaso*” y pone como ejemplo el verso “*aunque el alma rehuya*”²⁰⁷:

²⁰⁵ Pérez Abadín, Soledad: *La oda en la poesía española del siglo XVI*. Santiago, Universidad, 1995. (p.p. 105-106).

²⁰⁶ En *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*. Santiago, Universidad, 2004. (p.217).

²⁰⁷ Alonso, Álvaro: “Suicidas y pastores: sobre un lugar común de la Égloga II de Garcilaso”, en *Pandora*, nº1, 2001 pp 95-106.

*Y por esto, Salicio, entera cuenta
te daré de mi mal como pudiere,
aunque el alma rehuya y no consienta.*
(Garcilaso)

*hacerte quiero el caso manifiesto,
aunque rehuya el alma, que ha trocado
así mi trato, condición y gesto,*
(Lomas)

El planteamiento de la situación es similar al que propone Garcilaso: Salicio es conocedor de la historia de Albanio, y le pregunta la causa final del daño, y también el proceso, alegando que “el mal comunicado se mejora”. También la amistad es la causa de que comience la narración. La historia de Camila y Albanio es parecida a la de Montano y Tirrena: ambas parejas vivían en armonía, una disfrutando del amor y otra de la amistad. Pero los celos y el amor trastocan el estado de ánimo de los pastores, y las pastoras, al notarlo, preguntan insistentemente. La confesión en ambos casos trae un rechazo profundo del compañero, que es causa del mal de amores que ambos manifiestan en las églogas. Aunque ninguno de los pastores de Lomas llega al extremo del suicidio o la locura.

Ramón Mateo vuelve a apreciar la comprensión de Lomas en la construcción de las églogas, y opina respecto a la segunda:

Con la misma habilidad formal se conduce la II, que presenta un cuadro característico de la bucólica renacentista: el encuentro amistoso y la confidencia de los amores (Melibeo=Lomas da cuenta de su mal de ausencia y de la inconstancia de Filis; Montano=Francisco de Montanos lamenta el abandono de su amada Tirrena al declararle sus celos) que da pie a un canto amebeo (para eso habían sino oportunamente caracterizados, conforme a la tipificación clásica: “ambo florentes aetatibus, Arcades ambo, / et cantare pares et respondere paratio” – Virgilio, Eg. VII, V.4-5) en que cada uno defiende la preeminencia de su mal. El resultado es muy aceptable en su conjunto, aunque la crítica, persuadida del carácter irreal de sus amores poéticos, tiende a rebajar los méritos y a considerar estas églogas, y el conjunto de su obra, como un puro ejercicio artesano.²⁰⁸

²⁰⁸ Mateo Mateo, Ramon: La poesía pastoril española en el siglo XVI. Tesis doctoral. Madrid, UNED, 1991. (pp. 377-381)

No obstante, la opinión de Prieto no es tan positiva: los lamentos de los pastores le parecen largos y anodinos, el canto amebeo, sin mayor animación, y concluye:

*De tal suerte que el anuncio por Melibeo de “que ya se va el umbroso Apolo”, que es la despedida con el día de toda égloga, es un anuncio que se agradece.*²⁰⁹

VII.2. POEMAS DE INSPIRACIÓN BUCÓLICA

LIBRO I

En el Canto I el poeta nos presenta una narración de un momento que muy bien podría ser parte de una égloga. Es la hora de la siesta, y mientras la manada reposa el pastor / poeta le pide a la pastora / amada que se siente, en un *locus amoenus* brevemente definido, para escuchar su canto. Ese pastoril entorno toma características mitológicas, desde la mención a Filomena, al describir el paisaje, hasta la identificación de la pastora con una ninfa.

El pastor introduce su canto, ya expresando que se trata de un llanto amoroso, cuya intención es ablandar la dureza de la amada. Expone muchos argumentos sobre las razones por las que ella debe escucharlo, como esperando respuesta. Pero puesto que ella no responde, comienza su parlamento.

El propósito del pastor es contar el proceso de su enamoramiento. Y así, empieza con el enamoramiento a través de los ojos, a los que llama “perfectos / postigos del corazón”. El amor ha hecho que el poeta deje de ser suyo para pasar a ser de la amada. Tras la captación por los ojos, la hermosura imprimida en el alma de la amante. Y a partir de ahí, todo se convierte en sufrimiento. El amante aborrece todo porque se aborrece a sí mismo, al no verse correspondido. Solo la visión de la amada alivia el mal y produce gozo. En una curiosa confrontación entre presencia y ausencia: presente soy feliz porque te veo; ausente, porque te he visto, y el recuerdo hace menor el tormento.

A continuación realiza un hermoso retrato de la evocación de la amada ausente. No es una descripción, como ofrece en otras ocasiones, en la que los elementos de la naturaleza sirven de comparación: ahora se trata de que al verlos

²⁰⁹ Op.cit., p.641

la recuerda a ella, en sus distintas partes. Mientras mira los elementos de la naturaleza, en ellos va evocando a la amada: el álamo es su figura; el Jacinto, sus cabellos (que define como “de oro rojos”); en el sol, la luz de sus ojos; su frente es la salida de la aurora; los labios y mejillas, rosas encarnadas. En la leche recuerda el color blanco de su piel, y ve su pecho en la ladera de la montaña nevada. También las venas, que se transparentan en piel tan blanca y tan fina, son evocadas a través de las florecillas azules. En las plantas en general recuerda su gracia. Y para testimoniar esto, escribe su nombre en un árbol.

Por último, vuelve a la queja del desdén, diciendo que en otras “cosas más duras” recuerda su dureza hacia él. De esta manera, engaña el sentimiento de dolor, con un dulce engaño del que quisiera que lo sacara la benevolencia de la amada.

Tras volver a reafirmar su dolor, realza ante ella sus virtudes, en un arraigado tópico pastoril: *bien mirado, no soy / tan sin gracia ni tan feo...*

Rubio Áñez estudia la utilización del tópico del reflejo en el agua, y del encarecimiento de la belleza del pastor, por una parte y de sus bienes por otra. Ambas ideas, que solían aparecer juntas, en el Renacimiento pueden aparecer por separado o con variaciones. Respecto al uso que hace Lomas, en el que no aparece el detalle del reflejo en el agua, dice Áñez:

Como suele ocurrir en la poesía del vallisoletano, se ve un apego a las fuentes -inmediatamente después enumera que tampoco está falto de bienes que en este caso van más allá de las citas clásicas, como lo demuestra el primer verso que transcribo, copia casi literal del de Garcilaso: "No soy, pues, bien mirado".²¹⁰

Pero vemos que versos después también introduce en esta serie comparativa los valores de tipo moral, resumidos: *no todos los pastores /son de la condición mía*.

Opina Rubio Márquez que el tópico llega al Renacimiento más de la mano de Teócrito que de Virgilio o de Ovidio. A Lomas, probablemente llegue a través de

²¹⁰ Rubio Áñez, Marcial: “El tópico del agua como espejo en Garcilaso y sus continuadores” en *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*: Roma, 16-18 settembre 1999. /coord. por Antonella Cancellier, Renata Londero, Vol. 1, 2001, págs. 19-30.

Garcilaso, pero tampoco habría que olvidar la influencia de Ovidio en el parlamento en el que el gigante Polifemo encarece sus virtudes, considerándose digno de ser amado por Galatea. Aunque el tema llega a Ovidio desde el Idilio XI de Teócrito, es probable que Lomas esté lejos de verse influido por el autor griego.

Después introduce un tema que acrecienta el dolor del desdén de la amada: la presencia de otro pastor, que no tiene tantos méritos para ser amado. Le pronostica que le irá mal, y que se arrepentirá de no haberlo amado, porque no todos los pastores son como él.

En este punto, la pastora, cansada de oír tantas quejas, se levanta para marcharse. El poeta la detiene, pidiéndole que quede descansando mientras él se hace cargo de las ovejas.

Este movimiento dramático que se intuye a través del parlamento del pastor (el silencio de la pastora, la indicación de movimientos: “te sienta”, “¿dónde vas? Torna a sentarte”) junto con el enmarque temporal y espacial aproximan el canto, como ya señalé, a los esquemas de la égloga. El tipo de verso utilizado y la corta extensión hacen que sea una composición ágil y agradable, en el que los tópicos bucólicos no llegan a resultar artificiosos.

Para Segura Covarsi es esta una de las mejores composiciones de Lomas, “una de las más delicadas (...), singular por su sencillez y por la facilidad de la versificación”²¹¹.

LIBRO II

En este libro Lomas acude varias veces al tema bucólico para expresar sentimientos amorosos. La primera composición de este tipo es la Sextina I. Es el único ensayo en esta forma métrica (puesto que la sextina II es traducción de Sannazzaro), complicada por tener que ajustarse a estrictos esquemas de versificación marcados por las palabras-rima. No resuelve mal Lomas este intento, en el que recoge un lamento amoroso por el desdén de la amada. Una breve referencia pastoril (el vocativo en el que llama a su amada “pastora mía”, que versos antes había llamado “Filis”) hace que reinterpretemos de manera bucólica ese vagar del protagonista por un valle en el que todo se apiada de su dolor (otros

²¹¹ En “Don Jerónimo de Lomas Cantoral, un petrarquista olvidado” en Revista de Literatura, II, 1952, p. 39-75.

pastores - se sobreentiende - y la naturaleza que lo circunda). Solo es dura e inmovible la pastora desdeñosa. El pastor está movido por fuerzas superiores: Amor le ordena que siga enamorado, y Fortuna no permite que ella vaya por ese valle, para que no haya forma de apiadarse. La idea del pastor complacido en su propio dolor se enlaza con la del lógico desprecio de la amada: *ni es mucho que aborrezcas tú mi vida / amando yo mi mal y propio daño*.

Las palabras-rima simbolizan eficazmente el contenido del poema: valle, río, como representación de la naturaleza; llanto, unido a río, como enlace entre ambas expresiones; pecho y vida como símbolo de la implicación dolorosa del poeta.

La Canción V es una glosa de unos versos de Garcilaso, de un fragmento de la égloga III, un parlamento de Alcino. El pastor y su compañero Tirreno, han recogido ya el ganado y vienen de vuelta, cantando cada uno a sus amadas. El pastor se dirige a Filis diciéndole que ansía la noche para dar fin a un día tan doloroso que se le hace eterno. Y para dar veracidad a ese deseo, lanza una maldición contra sí mismo si está mintiendo: que yo te resulte amargo, y que me vea separado de ti si no es verdad que deseo la noche para ver el final de este día triste que se me está haciendo tan largo.

Lomas recoge el sentido de los versos de Garcilaso y realiza una *amplificatio* sobre el mismo tema. El pastor hace más votos sobre su amor y sinceridad:

- Si se rinde mi fe, que yo te sea tan aborrecible como el lobo a las ovejas
- Para ratificar la veracidad del bien que siente al verla: *si te miento, a mi ganado / escaso el cielo sea / y de ti despojado yo me vea*.
- También como en Garcilaso desea la noche: *con ella no hay recelo / todo es paz y consuelo*. Y sentencia: que te tomes a juego mi dolor si no es verdad que deseo la noche más que el murciélago.
- Si hay alguien que ame más la noche que yo, que me persiga el día (este ruego se lo hace a Dios).

En la descripción del día, acude al tópico de la dejación de sus tareas, ocupado solo en lamentarse:

*El tiempo todo gasto,
agora esté sin pasto
o falta de agua dulce mi manada.*

También aparece la idea de la cercanía de la muerte: el pastor solo vive por verla: *por ver tus claros ojos (...) sustento un corazón que ya se muere.*

El rechazo de la pastora es como un lazo que ciñe el alma, y al mismo tiempo el cuello, en clara referencia al pensamiento de suicidio.

*Yo siento acá en mi pecho
un nuevo gozo al punto
que veo tu dulcísima presencia
por quien el lazo estrecho
que cuello y alma junto
me ciñe...*

Un contraste fuerte se produce mediante los versos que reflejan la presencia de la amada, y que alejan cualquier pensamiento relacionado con el morir:

*Alegre, sin de ausencia
temer, de mí olvidado,
solo viviendo en verte,
en tanto estoy de muerte
ajeno.*

Acaba el poema con un vocativo a la canción, a la que llama “triste” y surgida de la soledad, recogiendo también otro tópico según el cual el pastor está mejor en soledad que compartiendo su tristeza. Ya afirma una idea que vemos recogida en otros poemas de Lomas, en su delicado tratamiento de la noche: *soy de noche y soledad amigo.*

Tras este cierre de la Canción V, Lomas dispone una serie de poemas que desarrollan el tema de la noche: el soneto XXVI, XXVII y la Canción VI. De ellos, el Soneto XXVII se desarrolla en un ambiente pastoril. El poema es una inspiración bastante directa de Rosso Fiorentino, que Lomas personaliza en uno de los pocos intentos de reflejar un amor correspondido.

En los dos primeros cuartetos, el pastor Melibeo realiza un canto a la noche, rogando porque nunca llegue el alba, y el valle en el que se encuentra permanezca siempre ajeno al sol. La noche ya no es un refugio contra el desamor, en la que habita la soledad: se ha convertido en *Serena, amiga y sosegada noche*. El poeta/narrador nos explica la razón de este cambio (que se había producido ya en el soneto anterior): Melibeo está con Filis, gozando de una

dulce noche de amor, y están tan abstraídos que el tiempo pasa veloz, y los sorprende el día. De ahí el canto de Melibeo en el que ruega que no llegue el nuevo día.

En la Canción VII Lomas recoge, a través de un canto triste, varios elementos autobiográficos. El pastor está sufriendo el mal de ausencia: *en esta soledad y ausencia larga*, dice al comienzo. Y en el dolor que le causa esta separación prolongada, quiere descansar y fingir un bienestar (un *fingido placer*) que le puede traer el recuerdo de su proceso amoroso. Y de esa manera, dedica largas estrofas al recuerdo de ese amor, desde el comienzo del enamoramiento. Comienza el recuerdo con un fuerte contraste entre las situaciones: *aquella dulce vida ya trocada / en esta muerte amarga*. Y ese contraste entre el bien pasado y el mal presente se va a continuar en todo el poema mediante referencias al desgraciado fin de ese amor: *en un peligro y mal cual este / es ignorancia clara / imaginar bonanza o bien que presente*, dice, comparando el amor con un mar en el que nunca hay seguridad. Más adelante hace referencia, en medio de la descripción del goce amoroso, a la aparición de otro amor que le provoca celos: *si otro ciego / nudo con rigurosos / desmayos ya no helase nuestro fuego*.

El contraste entre el bien y el mal, que lleva al pastor a extremos cercanos a la muerte, interrumpe con expresión dolorosa esta evocación plácida del amor:

*¡Ay de mí! Cómo casi estoy difunto,
Filis, de imaginar en este amargo
destierro de tu vista aquellos días*

En la evocación del amor acude a recursos mitológicos, al comparar su historia amorosa con la de Venus y Adonis, desarrollada también en un ambiente plácido como aquel. Se mezcla esta historia con una referencia a la red de Vulcano (referida tradicionalmente a los amores de Venus y Marte), que no excede a la que Amor tendió sobre Filis y Melibeo.

Se incluye otra referencia mitológica, a Eco, que es la única que, en la soledad del campo, escucha y comprende los lamentos del pastor, en unos versos que nos recuerdan a la Égloga II de Garcilaso.

Como en otros poemas, ajenos al ámbito pastoril, Lomas identifica a la amada con la aurora, que ilumina con su salida la noche de la ausencia, figura que se repite al final de la canción, como un cierre contundente que remarca el tema central del poema: *la tenebrosa noche de esta ausencia*.

La canción IX acentúa la queja de la anterior, centrándose no ya en la ausencia como mal que aqueja al pastor, sino en la traición de la pastora, que lo ha abandonado por otro. Se repite la evocación de los tiempos felices, aunque no ya en busca de consuelo, sino como argumento a la idea central: el reproche a la amada por su traición.

El comienzo del poema, en el que el poeta invoca al Amor para que su “rudo canto” tenga las palabras adecuadas, y le permita quejarse, nos recuerda inevitablemente a las composiciones del libro I, sobre todo en la Carta II y en la Glosa II (*No me quejo yo de Amor*). En esos versos se advertía también que la queja no era contra Amor, sino contra la dureza de la amada, o el desamor. El “quéjome” anafórico de los versos castellanos en seguida deriva en esta canción hacia medios de expresión diferentes.

Tras acusar de cruel y dura a la amada, le recuerda el tiempo en el que disfrutaban de su amor (mediante varias interrogaciones retóricas en las que se repite *¿no te acuerdas?*, y vocativos, *Acuérdate...*). En clave pastoril, la rememoración de los tiempos felices se manifiesta a través de la ofrenda de frutos frescos que el pastor le hacía, o del cuidado de su ganado, en un ambiente sereno que causa que el pastor, al final de cada estrofa, se lamente de su suerte actual. Incluso los celos del pastor, que eran mitigados por las amorosas promesas de la pastora.

Las dos estancias siguientes son un homenaje a Garcilaso, desde la utilización desordenada del contenido de los versos de su Égloga I, en la queja de Salicio.

Al final, Melibeo apela a la fama de buenos amadores que ambos tenían, como un último argumento de reproche, ante el cual reafirma su voluntad de quererla eternamente.

La última de las composiciones pastoriles de este libro es el soneto XLV. Está inspirado en un soneto de Tasso, con el que guarda bastantes semejanzas, si bien no se puede considerar, como en otros casos, traducción del original. El pastor invoca a la naturaleza en cada uno de los elementos que conforman el *locus amoenus* en el que ha disfrutado del amor perdido, y pide que aquel entorno guarde la memoria de su historia: la mudanza de Filis y la fidelidad de Melibeo.

Es un soneto de gran belleza plástica, heredada, bien es cierto, de su original, que Lomas utiliza para conseguir detener, como en una pintura hermosa,

el recuerdo de ese amor que ya no está, idea que no estaba en el soneto de Tasso.

LIBRO III

El libro III, en el que – recordemos – Lomas recoge composiciones varias, alejadas ya de su historia amorosa, contiene cuatro poemas de carácter pastoril.

Los tres primeros, de tema amoroso, tienen como protagonistas a Tirrena y a Montano. En la égloga II Montano era el pastor que compartía confidencias con Melibeo. El desdén de Tirrena venía provocado por unos celos, al parecer infundados, ante los que la pastora reacciona, de forma algo desproporcionada, huyendo y abandonando al pastor. Ya entonces el pastor Melibeo había manifestado su desconfianza hacia Tirrena y hacia todas las mujeres.

La Canción X, en la que el poeta presta su voz a Montano, el pastor agraviado, es una fuerte crítica a la mujer por sus engaños y desdenes. La identificación de los personajes se realiza mediado el poema, en la estancia séptima, en la que el autor le reprocha: *¡Ay, falsa, dura y desleal Tirrena!*

Escrita en segunda persona, comienza con un encendido apóstrofe en el que reprocha a la pastora/amada su crueldad, mediante hiperbólicas comparaciones:

*¡Oh, hembra más terrible
que fiera acometida!,
¿criástete en el Caúcaso, engañosa,
o fuiste, cautelosa,
de alguna tigre hircana producida?*

El recuerdo de los momentos felices vividos con la pastora queda en segundo plano ante los reproches, adjetivos descalificativos y comparaciones negativas, que toman protagonismo. Los recuerdos solo sirven para poner de manifiesto la falsedad de Tirrena, que era extremada también en sus afectos, mientras estaba engañando al pastor.

No sucede como en otras composiciones similares, en las que el pastor mantiene su amor o su orgullo de enamorado por encima del desdén de la amada: en este caso, el comportamiento de Tirrena ha llevado a que el pastor la aborrezca, ya que ningún extremo – ni siquiera la cercanía a la muerte – ha logrado ablandarla:

*cuando mi muerte andaba
tu cruda voluntad apresurando*

Sí se preocupa el pastor por la consideración social de su situación, por que no piense la gente que ha sido él el culpable, sino que ha sido ella la que lo dejó por otro:

*Mas de esto el desengaño
no sufrirá mi afrenta
y querrá que se sepa la verdad
y tu deslealtad
declare en quién pusiste
la fe que me ofreciste,
muestre que sobre paz me diste guerra
por amarte más que agua ama a la tierra.*

La última comparación, de gran intensidad, es quizá la única positiva sobre el amor que aparece en la canción.

La penúltima estancia extiende la crítica a las mujeres en general, continuando con lo que Lomas (o Melibeo) afirmaba en la égloga II: *Mirado el mal que hacen, yo reniego / de la mejor, Montano*. Esta estrofa, que se aleja de los cánones petrarquistas, podría muy bien encuadrarse dentro de la tradición de poesía misógina: *¡Oh, linaje malino / sin seso y sin gobierno, (...) alevoso, malvado, (...) perjuero, falso, ingrato y fermentido*. La crítica está encaminada sobre todo a la mudanza y a los engaños de la mujer. Bien es cierto que para realizar esta crítica Lomas toma la personalidad ficticia del pastor Montano, es decir, lo hace desde el punto de vista del personaje que construye para su amigo, no de su propio personaje pastoril.

Para intentar neutralizar sus duras palabras escribe a continuación una última estancia en la que alaba a las mujeres virtuosas, relacionándolas con Diana, la casta diosa, que las ilumina, mientras oscurece la fama de las malvadas. Esta estrofa carece de fuerza y convicción, sobre todo estando situada detrás de la anterior, en la que se expresa con energía y contundencia.

Son muy diferentes los dos sonetos que aparecen a continuación, en los que se retoma el tono melancólico y amoroso de la bucólica petrarquista.

El Soneto LVI es una escena que, como hemos visto ya en varias ocasiones en la obra de Lomas, se asemeja a una representación pictórica que el

autor estuviese contemplando y describiese para nosotros. Es una bonita y sencilla escena, en la que el pastor se encuentra en la soledad del campo, inclinado sobre una fuente, y lamentando el cambio de su pastora, que ha olvidado el amor que le tenía, un amor “firme y puro”. Los dos cuartetos son de carácter narrativo, y en ellos el poeta nos describe la situación, desde el presente, lo cual nos acerca más al momento de reflexión amorosa: *Orilla de una fuente está Montano*. Y en los dos tercetos el personaje, Montano, se dirige a Tirrena, ausente, manifestando su extrañeza ante el cambio producido en los afectos de la pastora. El soneto se enriquece con la comparación final: Montano dibuja distraídamente con su cayado líneas en el agua de la fuente, que se borran rápidamente, igual que se borró el amor en el alma de Tirrena, sin dejar ninguna huella.

En el siguiente soneto deducimos que los personajes vuelven a ser los mismos, Tirrena y Montano, debido a su colocación. El Soneto LVII es de nuevo un reproche a la pastora que ha sustituido el amor de Montano por el de otro pastor. Esta vez el reproche sí viene de la evocación de los momentos felices, a través de la utilización de dos tópicos: la búsqueda de los mejores frutos para la amada y el descuido de las ocupaciones, provocado esta vez no por el desamor, sino por el disfrute del amor.

El poema se basa en una comparación que lo aproxima a la expresión de la poesía religiosa: la pastora se identifica con una cordera, que ha escapado del amoroso cuidado de su pastor. Esa cordera embellece su entorno con su presencia, como lo hacía la amada. La metáfora continúa en el siguiente cuarteto: *va en ajena compañía / paciendo*. Ha olvidado completamente la situación anterior, a pesar de los cuidados que le proporcionaba su pastor. El soneto es una reflexión personal, un monólogo que el pastor concluye con una exclamación que resume su sentimiento: *¡Tan duramente soy de ella olvidado!*

La última composición bucólica del Libro III, la Canción XI, tiene un carácter completamente distinto. Alejada ya de la temática amorosa, es una manifestación del pensamiento que Lomas refleja en muchos lugares de su obra: el aprecio por la *aurea mediocritas*, la vida tranquila y alejada de la corte, relacionada con el conocido tópico del “menosprecio de corte y alabanza de aldea”. Esta composición, junto con la Epístola IV a Felipe Ortega, recoge el ideal de dorada medianía heredado de Horacio. La elección del género bucólico en este caso

condiciona el desarrollo del tema. Siguiendo una vez más a Garcilaso, la reflexión de Lomas recuerda en algunos puntos a la del pastor Salicio, que va meditando a solas, antes de encontrar a Albanio, sobre los beneficios de la vida tranquila, en la Égloga II.

Pero el poema de Lomas no es una reflexión “desde” el mundo pastoril, en la que el poeta tome la figura de un pastor, sino que es una reflexión “sobre” el mundo pastoril, en el que Lomas ve reflejados todos los ideales de vida tranquila que recordaba Horacio. Igual que el personaje de Alfio es el que hace la reflexión (*Beatus ille...*), Lomas reflexiona desde una postura de observación de esa situación ideal. Desaparece, no obstante, la ironía final del poeta latino, que hace que su personaje, el usurero Alfio, una vez acabada su meditación continúe con su vida de luchas y ambiciones.

El poema se desarrolla en una segunda persona, simbólica, ya que solo sirve para apoyar la reflexión del poeta, y se refiere a un pastor abstracto, e irreal, que personifica todos los beneficios de la vida alejada de la corte.

De indudable relación con el mundo horaciano, encontramos una primera referencia en el primer verso:

*Pastor dichoso que del vulgo necio
lejos, vagando estás entre gozosas
flores, sin aspirar a más fortuna,
el oro ya teniendo en menosprecio.*

El vulgo necio que aparece en los poemas de Horacio²¹² es aquí el que no aprecia las virtudes de la vida en el campo, y se empeña en afanes que lo apartan de la felicidad. Se repite la referencia, con un sentido circular, en el envío de la canción: *huye la ignorante turba / que por desear vano el bien perturba*.

De la poesía de Horacio Lomas sigue en este poema sobre todo el Epodo II, el que da nombre al tópico tan transitado en el Renacimiento. Rememora, como Horacio, el trabajo en el campo, la paz de la siesta, el sosiego de la naturaleza, a través de la descripción de la vida del pastor. Ya desde el principio el oro queda menospreciado por las “aguas de cristal hermosas”.

²¹² *Odio al vulgo profano y me aparto de él*. Libro III, Oda I. Cito por Horacio: Epodos y Odas. Ed. Vicente Cristóbal. Madrid, Alianza, 1985.

Tras la estancia introductoria, dedica dos al amor: el pastor comparte esta maravillosa vida con su pastora. Aquí se aleja de Horacio, que reflexionaba: *¿Quién, entre tales deleites, no se olvida de las cuitas desdichadas que el amor conlleva?* Tal vez influido por las exigencias del género, Lomas incluye el amor, tranquilo y reposado, entre los beneficios de la vida campestre. Guarda en esto más cercanía con Horacio en la Epístola a Felipe Ortega.

Las estrofas amorosas se dibujan como una escena de descanso, en la que la pastora canta *en amoroso estilo y modo*. Se ha dado una inversión de papeles, y frente al pastor que cantaba sus cuitas amorosas, es ahora la pastora la que manifiesta sus sospechas y duda de la firmeza de su amante. Pero se trata solo de una leve sospecha que es rápidamente disipada, sin llegar a causar los dolorosos cantos amorosos que solían cantar los pastores literarios. Enseguida continúa la tranquila escena amorosa, cuando la pastora, haciendo gala de su habilidad, teje coronas de mitológicas flores con las que adorna a su amado.

Después, en clave pastoril, recorre varios de los tópicos del *locus amoenus*. En primer lugar, la tierra se muestra generosa de sus dones con el pastor, que no tiene que hacer ningún esfuerzo en su cultivo. La naturaleza acompaña a los dos amantes proporcionándoles frescor y sosiego. La fuente, el agua, la umbrosa selva, la fresca haya, el soplo del Céfiro y la abundancia de flores describen este paisaje que comparten los dos amantes, acordes también en su pasión (*viendo en un fuego arder dos corazones*, dice el poeta).

Dos estrofas nos relatan la vida cotidiana de los pastores. Siguiendo el esquema eglógico, observa el poeta cómo sale de mañana el pastor junto con su pastora, en un día que siempre es alegre. Disfrutan del campo, y graban en una corteza sus nombres, como forma de perpetuar ese amor, que crece junto con el árbol. Cuando acaba el día recoge su ganado y se retira, libre de preocupaciones. No existe ambición, el pastor está contento con su suerte (*recoges tu manada pobre o rica*) y no debe temer vaivenes de la fortuna, ya que en su mundo existe siempre *un fértil mayo y un claro día de templanza lleno*.

Lomas se centra claramente en este retrato idílico de la vida retirada, y solo dedica unos versos al contraste con la ambiciosa vida de corte: el pastor aborrece las riquezas, simbolizadas en edificios y en trajes, porque no proporcionan sosiego, ni apartan de la *codicia avara*. Es rápida su enumeración de *Mármol, teatros, jaspe, perlas y oro*, como símbolo de lo que un ciego mundo aprecia. La

inclusión de “teatros” dentro de la serie de riquezas puede referirse a la fama o la opinión a la que están expuestos los que viven dentro de la competitividad de la corte²¹³. Pero enseguida vuelve a encarecer lo que de verdad importa: disfrutar del florido suelo, el agua clara y el fresco viento.

En el envío de la canción, se dirige a pastores que estén en esa situación alegre, que pueden comprender – como pasaba con las cuitas amorosas – la idea que el poeta transmite, mientras que debe huir de todos aquellos que tienen un *deseo vano*.

Vemos en la obra de Lomas Cantoral una prueba de la asimilación del género bucólico como medio de expresión en sus diversas facetas. El poeta se muestra como buen conocedor de los códigos, que utiliza en algunos casos con indudable intención estética, cosa que logra con acierto, y en otros como vehículo fácil de comunicación autobiográfica. No obstante, el género se estaba empezando a agotar, alejándose de sus fuentes primigenias y desvirtuando así su sentido, o buscando otros cauces de expresión (que hallaría años más tarde en el Barroco). Opina Jesús Gómez:

Sin embargo, con algunas excepciones ya reseñadas, como La bucólica del Tajo o las églogas de Herrera, el proceso de trivialización de la bucólica resulta imparable durante el siglo XVI. Los poetas se alejan progresivamente del género literario establecido por Virgilio y remozado por Garcilaso. A medida que nos adentramos en la segunda mitad, se produce una disociación cada vez mayor entre la bucólica y la figura del pastor virgiliano, que progresivamente se convierte en un mero disfraz relacionado con la tradición trovadoresca y cortesana de la senhal, exigida por el secretum; como hemos observado en los respectivos cancioneros de Acuña, de Cetina, de Montemayor, de Aldana, de Figueroa y de La Torre. La figura del pastor pierde así toda especificidad, desde la perspectiva de la ideología bucólica. Si bien, al mismo tiempo, se acentúa la oposición entre la Corte y el Campo; por ejemplo, en la mencionada carta que Montemayor escribe a Ramírez

²¹³ Sigo la acepción de “teatro” que apunta el diccionario de Autoridades: Metaphoricamente se llama el lugar, donde alguna cosa está expuesta a la estimación, o censura universal. Dicese frequentemente “el teatro del mundo”.

*Pagán, incluida en la Floresta del último (vol. II, Pp. 122-137), o en la de Aldana (XXXI), sobre el bien de la vida retirada*²¹⁴.

En esta transición se sitúa la poesía bucólica de Lomas que, como hemos visto, en su disfraz pastoril encierra la parte más clara de su biografía amorosa y la ficción más elaborada de la realización del amor.

²¹⁴ Gómez, Jesús: "El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)" en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 11, 171-195. Edit. Complutense, Madrid, 1993.

VIII. EL VALOR DE LA *IMITATIO* RENACENTISTA

*Apes in inventionibus imitandas, que flores, non quales
acceperint referunt, sed ceras
ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt.*²¹⁵
(Petrarca)

VIII.1. HACIA UNA COMPRENSIÓN DE LA *IMITATIO*

Al analizar la obra de los escritores renacentistas no debemos olvidar que el hecho creativo está presidido, de manera central, por el concepto de la imitación. Dilucidar cuáles son sus límites y su naturaleza es una tarea difícil: qué es imitación y qué es plagio o mera copia; en qué consiste la imitación creativa.

García Galiano ha estudiado este recurso fundamental en la literatura de la época, intentando rastrear en escritos teóricos las bases compartidas del principio de este mecanismo creativo:

*Estos grandes teóricos insistieron siempre en que la llamada imitación de los modelos no debía consistir, ni mucho menos, en una mera copia de los recursos retóricos o del estilo, sino en una apasionada emulación del autor o autores, que se habían elegido como modelos.*²¹⁶

Señala el autor la existencia de tres tipos de imitación: la mimesis, la imitación de la naturaleza y la imitación de los modelos. Esta tercera es la que se desarrolla en el Renacimiento. Los modelos que se siguieron fueron Platón y Aristóteles en Grecia y Horacio, Cicerón, Séneca y Quintiliano en el mundo latino.

La fuente no se esconde, antes al contrario, se tiene a gala, puesto que es muestra de erudición. El concepto de “plagio” era muy diferente del que tenemos hoy en día:

²¹⁵Cito la bonita y significativa metáfora a través de la *imitatio* petrarquesca, que recupera para el Renacimiento la comparación de Séneca:

Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum donec carpunt, deinde quicquid attulere, disponunt ac per favos digerunt et, ut Vergilius noster ait, liquent in mella stipant et dulci distendunt nectare cellas. (Séneca, *Ep. Ad Lucilium*, 84, 3-10).

²¹⁶ Teoría de la imitación poética en el Renacimiento. Tesis doctoral. UCM, 1991. Después publicada en Kassel, Reichenberger, 1992. (p.29)

Si pensamos que en el siglo XV italiano a XVI español ningún escritor se planteaba la imitación como plagio – al estilo de las teorías románticas – sino como método creador que, entre otras cosas, proporcionaba al escritor propio la categoría de émulo de los clásicos; y si tenemos presente que, además, imitar era la manifestación humanista de una cultura clásica asumida y el camino directo para la superación de los moldes (modelos), tal vez podamos de ese modo conocer mejor el sentido de sus obras y, lo que es más importante, ser capaz de analizarlas desde su propia cosmovisión.²¹⁷

Pero no toda imitación valía. También hay que tener en cuenta el talento literario, el genio o el ingenio del que hablarán muchos autores. Una definición que da Galiano, en relación a las características que Dante propone como modelo de poeta humanista es la siguiente:

Una capacidad innata, incluso en su forma más simple y primitiva, desarrollada por el poeta con la práctica de la imitatio, que sobrepasa ampliamente los límites de la elocutio para incluir, siguiendo la doctrina de Quintiliano, también la inventio. (...) De hecho, los humanistas y luego los preceptistas del siglo de Oro atribuirán a los poetas una facultad superior que los capacita para sentir las pasiones de los hombres y representarlas verbalmente, un especial don, en definitiva, para comprender la causa de las acciones humanas.²¹⁸

También Petrarca tenía muy claro su concepto de imitación, recurso que consideraba necesario. Cita García Galiano las palabras contenidas en sus *Familiarum Rerum*:

Pretendo seguir la senda de los más egregios, pero no me agrada pisar siempre por la huella de los otros; pretendo servirme de sus escritos, pero no a escondidas, sino pidiéndoselos, y, cuando fuere posible, prefiero usar los míos. Me gusta la imitación, no la copia, y una imitación que no sea servil, en la que esplenda el genio del imitador, no

²¹⁷ García Galiano, op.cit., p. 71.

²¹⁸ García Galiano, op.cit., p. 57.

*su ceguera o indigencia. Prefiero, incluso, carecer de una guía, a verme constreñido a seguirlo en todo momento.*²¹⁹

Se busca algo parecido a la originalidad, es decir, la expresión propia del individuo como distinto, pero se hacía a través de la imitación: no era imitar, sino cómo se imitaba, para qué, de manera que a veces se podía llegar incluso a superar el modelo imitado. Esta es la originalidad del Renacimiento, y así lo expresa García Galiano:

*Esta exquisita mezcla de saber y de experiencia, de imitación y de talento personal, es, en nuestra opinión, la característica más intensamente original de la poesía renacentista. Sin duda que para lograr una síntesis tan armoniosa había que contar con artistas excepcionales que supieran hacer suya la no menos extraordinaria herencia que los clásicos les habían donado en patrimonio.*²²⁰

Señala Galiano que existe un vacío teórico en la España del XVI sobre la *imitatio* y en general la producción poética. Desde Juan del Encina hasta El Brocense y Herrera no se dan textos críticos que traten de estas cosas. Si la poesía es un ejercicio, un oficio que se puede aprender, es necesario tener unas guías, unas normas que nos permitan ponerla en práctica. No obstante, no ocurrió así en el caso de los escritores españoles. Señalaba Vilanova:

*Es un hecho irrecusable que todas las innovaciones estéticas que arraigan en la literatura española de los siglos XVI y XVII se desarrollan con absoluta independencia de las teorizaciones de los preceptistas, y que en todos los casos, desde el petrarquismo al culteranismo, la iniciativa de los movimientos literarios procede del genio individual del escritor, y en modo alguno de las normas y los preceptos de una escuela.*²²¹

Las primeras poéticas que se ocupan de aspectos relacionados con la *imitatio* son ya tendentes al manierismo: el aspecto creativo, original de la *imitatio*, se transforma, en cierto modo, en un afán erudito, lo que, según García Galiano, lleva al desprestigio de esta forma de concebir la creación poética.

²¹⁹ Fam.1. 8, *De Inventione et Ingeni*, apud Gracia Galiano, op.cit.

²²⁰ García Galiano, op.cit. p.59-60.

²²¹ Vilanova, Antonio: Preceptistas del siglo XVI en historia General de las literaturas hispánicas. Vol. III Barcelona, Barna, 1953. (p.p. 557-614).

Podemos encontrar opiniones sobre la consideración de la *imitatio* en tres autores cuya filosofía, sin duda, influyó en la obra de Lomas: El Brocense, Fernando de Herrera y López Pinciano. Aunque Herrera y Alonso López publicaron con posterioridad sus obras, sus teorías debieron de influir en la creación poética de Lomas, como se pone de manifiesto en el soneto que le dedica a Herrera.

El Brocense, en sus anotaciones a Garcilaso, escribe: *No tengo por buen poeta al que no imita a los antiguos*. Anota Galiano que el escritor se ve obligado a advertirlo, aunque fuese un lugar común, aceptado por preceptistas europeos.

Herrera era un claro partidario de la imitación compuesta, en la idea de que no todo está dicho, de que la expresión amorosa es infinita en sus formas y fondo. No se puede abarcar y por tanto la imitación siempre puede enriquecer la obra.

Resume Galiano la idea de imitación del poeta sevillano:

*En suma, podemos afirmar que para Herrera la imitación literaria como práctica retórica es válida siempre y cuando respete la propia personalidad y sea compatible con la originalidad creadora; para este fin ha de basar sus fuentes en los grandes modelos de la antigüedad grecolatina y evitar aceptar servilmente la sumisión a un dechado exclusivo; la actitud contraria es solo muestra de pereza intelectual y de mediocridad creativa. (...) La imitatio ha de ser el punto de partida en la búsqueda de nuevos modos, caminos y formas de acceder al sublime arte de la Poesía,*²²²

La *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano también trata la *imitatio*, sobre todo en la epístola III.

Señala Galiano que es el primer comentario a la poética de Aristóteles, que no había tenido mucha repercusión a lo largo del siglo XVI. Se acerca más a la *imitatio* como mimesis, imitación de la naturaleza, mientras que el que imita a alguien que ha imitado a la naturaleza no tiene tanto mérito. Aunque a veces ese segundo imitador supera al modelo original. Dice Galiano: *En cualquier caso, el criterio esencial que ha de seguir el escritor se funda, en último extremo, en ser imitador de la belleza allí donde se encuentre, en la naturaleza o en el arte de los*

²²² García Galiano, op.cit, p.635.

*mejores poetas; debe huir, en cambio, de dejarse arrastrar por el impulso servil de los mediocres.*²²³

Lomas en su prólogo también nos da una idea de su consideración de la imitación²²⁴. Distingue entre traducción e imitación, puesto que su traducción de Tansillo está señalada y separada de sus obras (aunque en otros casos de traducción directa no realiza ninguna indicación). Además, es partidario de la imitación compuesta, ya que hablando de Virgilio, dice que imita a Teócrito en las *Bucólicas*, a Hesíodo y Arato en las *Geórgicas* y a Homero en la *Eneida*: autores distintos dependiendo del carácter de la obra que quiera escribir.

En la imitación a los italianos, que es la que él practica, no incluye ninguna referencia que pueda orientarnos hacia sus autores preferidos. Pero es indudable que valora la imitación como un mérito dentro de la obra literaria, como unión de erudición e ingenio, y en ese sentido intenta practicarla. Es significativo que el soneto que dirige a su escritor más admirado, Garcilaso, sea una alabanza a la imitación, a través de la cual el poeta toledano logra la más alta calidad (soneto LXVII). Recoge Lomas la imagen de la abeja libando de distintas flores, para reducir, todo junto, a su “sabroso licor”: de la misma forma Garcilaso recoge de una “varia selva de escritores” todo lo mejor, y lo transforma en “dulcísimo néctar”.

Ciertos sectores de la crítica ven de manera negativa la búsqueda de fuentes, como una tarea de mecánica erudición, que conduce al desprestigio del poema cuyos antecedentes encontramos. Y es verdad que causa cierto desencanto encontrar en unas *Rime* un poema casi idéntico a uno de Lomas. No podemos separarnos, en nuestro juicio de la poesía aurea, del prestigio que ha adquirido la originalidad.

Pero también es cierto que un poema es hermoso con independencia de que se parezca a un modelo anterior. Solo con que tenga un nuevo giro, un cambio de orden o de intención, supone para nosotros una nueva lectura poética que nos enriquece. Se trataría, entonces, de distinguir entre malas y buenas

²²³ García Galiano, op.cit, p. 544,645

²²⁴ Vid. Capítulo IV

imitaciones. Y de intentar averiguar cuándo, a quién y por qué imita un poeta, desde la diversidad de matices que adquiere la imitación. Esta labor es difícil, y precisa un conocimiento amplio de lecturas y una perspectiva general del fenómeno poético en la época. En estas páginas solo intento acercarme un poco, dentro de ese camino, a las imitaciones de Lomas Cantoral.

VIII.2. OBJETOS DE IMITACIÓN

En el acercamiento a autores clásicos, antiguos o modernos, el escritor puede escoger diversos niveles en su imitación, que no son excluyentes entre sí, sino que se complementan. Desde el más amplio hasta el más concreto, podríamos describirlos de la siguiente forma:

- Esquema compositivo y conceptual – es la forma más amplia de imitación, y se refiere al concepto global de una obra: la finalidad, disposición de elementos, contenido... La falta de ediciones poéticas preparadas por el autor hace difícil encontrar ejemplos de este tipo de imitación, aunque en algunos casos puede deducirse de la tipología de poemas que componen un corpus poético concreto.

En el caso de Lomas, su *imitatio* más elaborada es la imitación del esquema del *Canzoniere* de Petrarca, adoptándolo, desde una imitación compuesta, a través de la obra de Boscán.

- Formas externas – La imitación de un poema en concreto, que el poeta reelabora y hace suyo, en unas ocasiones, y que solamente traduce e incorpora al esquema de su obra, en otros.
- Motivos poéticos – La forma de imitación más usada y más diversa en la época. Se extiende desde ideas a motivos formales o recursos expresivos. Es la parte más enriquecedora de la *imitatio*, en esta y en cualquier época, ya que a través de estos recursos se transmite la esencia de un autor o movimiento.
- Versos prestados – Una velada forma de imitación es la utilización de versos ajenos dentro de una composición. Es un juego de erudición que, según la época, es más o menos accesible al lector. En el caso de Lomas, es probable que en este recurso no estuviese implicado ningún afán erudito, y que utilice unos versos que él sabe que van a ser reconocidos.

Estos versos prestados podían ser o bien originales de otra lengua, o bien traducidos, o tomados directamente de modelos españoles. La detección de este recurso se complica cuando se toma una parte del verso, y se modifica (como hace muchas veces Lomas con Garcilaso), con lo cual tenemos indudablemente un acento prestado, que no podemos identificar en un texto concreto de base.

Respecto al uso de poemas en otra lengua, Fucilla²²⁵ realiza un comentario a propósito del *Grazie ch'a pochi il ciel largo destina*, que Bembo toma de Petrarca, y que Lomas incorpora en el idioma original. Cita Fucilla al Brocense: *es vicio muy culpable entremeter versos de otra lengua*"; y también la corrección de Herrera: *Reprehenden este verso por ser introducido entre los castellanos, más engañanse, no considerando que debía de ser este soneto para alguna señora de Italia*. Pero Herrera censuraba este uso, sobre todo en lo que se refería a sonetos políglotas que estaban de moda. Acaba señalando como autoridad para utilizar versos extranjeros al propio Petrarca, que tomó prestado uno del poeta provenzal Vaqueiras: *Drez et rayson es qu'ieu ciant e 'm demori*. (LXX)

VIII.3. FUENTES DE IMITACIÓN

Indudablemente, la fuente fundamental para los autores renacentistas son los autores griegos y latinos. Pero el acceso directo a sus textos no era posible para muchos de los escritores: algunos leían y escribían latín, que era idioma utilizado en las universidades; muy pocos conocían el griego. En el caso de Lomas el conocimiento de Horacio, que sin duda tuvo, y de otros autores clásicos provendría de traducciones y versiones. Esta es una limitación que él mismo reconoce, y es consciente de que su acercamiento a los clásicos grecolatinos se produce a través de autores italianos, clásicos y contemporáneos.

La influencia de los autores clásicos italianos, encabezados por Petrarca, es también fundamental en la época, y de indudable calado en la obra de Lomas. Dice Caravaggi:

²²⁵ *Estudios sobre petrarquismo en España*. Madrid, CSIC, 1960 (p-119-134).

Inoltre l'imitazione del Petrarca fu intenzionale, programmatica; ma questo non vuol dire che si limitasse ad un calco passivo; e ancora, per sè stessa, l'imitazione non veniva considerata un atto negativo, anzi estéticamente qualificato e in un certo senso imposto dai canoni umanistici (...) ma tuttavia persiste la técnica di avvicinamento al testo imitato, di appropriazione, che è quella tradizionale della glosa poetica, della variazione (macroscópica o microscópica)n su tema in voga.²²⁶

Pero a esta influencia se une la de las siguientes generaciones de autores, ya petrarquistas – desde las distintas lecturas de Petrarca. Así lo señala Fucilla:

Aunque siguiendo las huellas de la generación de Boscán, Lomas es, por la variedad de sus fuentes de inspiración, hermano literario de aquel grupo de poetas que escribió entre 1545 y 1580, cuyo jefe podemos llamar a Cetina, porque mientras los viejos buscaban sus modelos principalmente entre los poetas del pasado, los jóvenes mostraban su preferencia hacia los poetas italianos coetáneos, a la vez que seguían imitando mucho a Petrarca y cada vez se olvidaban más de Ausias March.²²⁷

A este respecto, es de gran importancia un fenómeno editorial muy popular en la época: la edición de colecciones de poemas de autores varios, que llevaban el título de *Rime*, *Rime diversi* o *Fiori*²²⁸. Antonio Gargano, al estudiar la generación de poetas de la segunda mitad del XVI, a los que él llama “filipinos”, señala la importancia de este fenómeno:

Una nuova e decisiva svolta; a questa generazione di poeti filipini – dicevo – spettò un compito di rinnovamento, che consistette nello sperimentare nuove vie, senza peraltro travalicare il solco del petrarchismo; ovvero, detto in altri termini: spettò il compito di superare il modello fondato sul binomio Petrarca-Garcilaso, pur nella sostanziale fedeltà ad esso.

²²⁶ “Alle origini del petrarchismo in Spagna” en *Miscellanea di studi ispanici*, 24, 1971-73, P.68.

²²⁷ Fucilla, J.G.: “Las imitaciones italianas de Lomas Cantoral” en *RFE*, 17, 1930.

²²⁸ Para el conocimiento de la popularidad de estas colecciones, son fundamentales los trabajos de M^a Luisa Cerrón: “Materiales para la construcción de canon petrarquista: las antologías de las Rimas (libri I-IX)” en *Crítica del Texto*, II, 1999, pp 249-290 y “Las antologías de poesía italiana en la Biblioteca Nacional de Madrid (1532-1637)” en *Edad de Oro*, XII (1993) pp 41-60.

(...) mediante una pluralità di toni, tutti veicolati da quel vasto fenómeno editoriale che caratterizzò il panorama poetico della seconda metà del Cinquecento. Mi riferisco, naturalmente, a quelle antologie poetiche che connobbero un'enorme fortuna e una larga difussione, dentro e fuori della penisola italiana, a partire dalla prima raccolta giotilina del '45, e poi via via – risalendo i cinquant'anni circa sino alle fine del secolo – con i restante otto volumini giolitini e non, con le frequenti riedizioni di alcuni di essi, e -. Infine – con antologie tratte dalle stesse antologie, conosciute con i titoli di Rime scelte e di Fiori.²²⁹

Las *Rime* estaban caracterizadas por su variedad y diversidad. La elección de los poetas, la cantidad de obras de cada uno y el orden que ocupaban en las antologías dependía del criterio de cada editor, que variaba en función de la popularidad de los autores o incluso de los gustos personales. Se encontraban entremezclados poetas llamados “menores”, cuya fama posterior ha sido escasa, con poetas cuya obra tiene una entidad individual mayor, como Tasso o Sannazzaro.

Esta forma de editar impedía el conocimiento de lo que hemos comentado como primera y más completa forma de *imitatio*: Lomas probablemente no conocía el sentido o la intención de la obra de Amalteo, Caro o Varchi.

Por último, la influencia de clásicos españoles también se deja notar: versos y motivos tomados de Boscán y Garcilaso, de la poesía tradicional castellana e incluso de contemporáneos son rastreables en la obra de Lomas y sus compañeros de generación.

No obstante, existía la idea de que no había modelos castellanos que seguir. Francisco de Medina, en su prólogo a las Anotaciones de Herrera, escribe:

El último daño que los nuestros recibieron en esta conquista fue aver tan pocos autores los cuales como caudillos los guiassen por medio

²²⁹ Gargano, Antonio: “La poesía nell’epoca di Filippo II: modelli italiani (Caro, Rainerio) e soluzioni ispaniche (Ramírez Pagán, Lomas Cantoral, de la Torre, Herrera) en Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo cinquecento. Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2001 (p.443-474).

*d'el aspereza de aquesta barbaria; y silos había, faltó quien se los dicesse a conocer*²³⁰.

Recuerda esta apreciación a la que Lomas hacía en su prólogo, quejándose de la falta de buenos ingenios españoles.

Debemos tener presente que en la literatura española del XVI confluyen varias corrientes: petrarquismo, clásico y contemporáneo, poesía tradicional castellana, amor cortés, poetas castellanos de la primera mitad del siglo, y de fondo la cultura grecolatina. Y en este momento la interferencia entre los cauces de influencia es ya muy grande.

VIII.4. FORMAS DE IMITAR

Los autores que se han dedicado a estudiar las imitaciones de Lomas, Fucilla²³¹ sobre todo, han señalado por igual todo tipo de imitaciones. Pero los contenidos que señalan han sido tratados de muy diferente manera por Lomas, y hay que considerarlos también dentro de la perspectiva de su obra.

Antes de intentar analizar los distintos usos que Lomas hace de sus modelos, creo necesario señalar de forma esquemática cuáles han sido los modelos encontrados hasta ahora., y cómo están distribuidos en su obra, desde la seguridad de que los populares libros de *Rime* del siglo XVI esconden muchos otros versos que ayudaron a formar la obra poética del vallisoletano. La Tabla I relaciona los poemas imitados dividiéndolos por autor, y señalando el primer verso de la obra imitada y del poema de Lomas; la Tabla II señala cómo están distribuidas las imitaciones, por libros, indicando el autor imitado y el poema de Lomas.

²³⁰ Apud García Galiano, op.cit.

²³¹ El primero en identificar las fuentes literarias de Lomas fue Fucilla, en sus trabajos "Las imitaciones italianas de Lomas Cantoral" en *Revista de Filología Española*, 17, 1930, p. 155-168 y después en *Estudios sobre petrarquismo en España*. Madrid, CSIC, 1960 (p-119-134). Llegó a señalar 17 imitaciones, que en la Tabla I están marcadas con asterisco. También M^a Luisa Cerrón, González Miguel y Pérez Abadín han encontrado similitudes con poetas italianos.

IMITACIONES DE LOMAS, POR AUTOR

(Tabla I)

PETRARCA	LOMAS CANTORAL
Amor co la man dextra il lato manco CCXXVIII)*	Abrióme amor con diestra mano el lado (Soneto VI)
In quella parte dove amor mi sprona ¹²⁷ –	a dó mis ojos volveré cuitado LXXVIII
Tacer non posso, e temo non adopre (CCCXXV)*	En un famoso río, do se anida (Soneto LXXIII)
Mille fíate o dolce mia guerrera (XXI)*	Mil veces por tener, dulce guerrera (Soneto XV)
Pomi ove'l sole occide i fiori e l'erba (CXLV)*	Ponme en la parte do el calor ardiente (XXXI)
Quanta invidia ti porto, avara terra (CCC)*	Cuánta envidia te tengo, niño tierno (Soneto XIX)
Solo e pensos i più deserti campi (XXXV)*	Solo me voy, pensoso y sin consuelo (Soneto XXXVIII)
Per fare una leggiadra sua vendetta (II)*	Libre del mal que el ocio infame cría IV
Era il giorno che'al sol si scoloraro III*	
Or ài fatto l'extremo di tua possa (CCCXXVI)	Elegía I, libro I
Triumphus Mortis, II v.v. 20-27, 34-39, 49-54.	Elegía IV Madre de Montanos
BEMBO	
Crin d'oro cresco e d'ambra terse e pura (Rime Venetia, 1530, fol Aiii)*	Cabellos de oro sobre nieve pura (Soneto X)
SANNAZZARO	
O gelosia, d'amanti orribil freno (Opere Volgari. Padova, 1723, 402)*	¡Oh, celos, de amadores duro freno (Soneto XLII)
Non fu mai cervo più veloce al corso (Opere Volgari. Padova, 1723, 376)*	Veloz tanto no fue ciervo en el curso (Sextina II)
B. TASSO	
Ombre fresche, herbe verdi, acqua lucenti (Gli Amori Venetia, 1556)*	Sombra fresca, agua clara, fresco asiento (Soneto XLV)
Freme talhora il tempestoso Egeo (A la moglie. Rime 1560, p.67-69)	Brama Tal vez el proceloso Egeo (Oda)
Odi dal ciel un grido alto e canoro (Rime, 1560, fols. 45-47)	Oye del cielo un grito alto y sonoro (canción XII)

BARBATI	
Diva che Cipro reggi almo e vezzoso (I fiori delle Rime de Poeti Illustri Girolamo Ruscelli. Venetia, 1569 – 4 – R.)*	Madre de amor gentil (Soneto XIII)
VARCHI	
Santa madre d'Amor, che inherbi e infiori (Fiori, 152)	
VERÓNICA GAMBARA	
Quando miro la terra ornata e bella Rime, Ruscelli, Venecia, Plinio Pietrasanta, 1554, p.7-15	Elogio de la vida del campo
FABIO GALEOTO	
O d l'anima mia parte seconda <i>Delle Rime Scelte da diversi autori di nuovo corrette e ristampate.</i> Primo vol. Venetia, Gabriel Giolito de Ferrara, 1564.(p.508)	Oh de mi alma bien segunda parte (son LXVIII)
R. FIORENTINO	
Deh non ritorni a rimename il giorno (I Fiori, 1569, 266)*	¡Ay, nunca vuelva a descubrir el día (Soneto XXVII)
ANIBAL CARO	
Eran Teti e Giunon tranquille e chiare (I Fiori, 18)*	El mar y el aire estaban sosegados (Soneto XXX)
RAINIERI	
Era tranquillo il mar, le selve e prati (Rime di diversi..., II, 22)*	
TANSILLO	
PISCATORIAS	
O d'invidia e d'amor figlia sì ria (I Fiori, 237)*	Oh de envidia y de amor hijo maligno (Soneto XLIV)
Amor m'impenna l'alle, e tanto in tanto. (II) <i>Poi che spiegate ho l'ale al bel desio, (III)</i>	Yo sé que, como Ícaro atrevido Pasaré mis tristes días (Glosa I)
AMALTEO	
Nocte che nel tuo dolce et alto oblio (I Fiori, 81 v.)*	Santa y amiga noche XVII
La viva neve e le vermiglie rose Rime III, fol. 90 r.	Filis, el sol, el alabastro y grana IX
ANÓNIMO	
O dulce sueño, dulce sentimiento (Revue Hispanique VI, 1899)* ¡Ay dulce sueño y dulce sentimiento (Poesía Baria, de 1923)*	¡Oh, dulce sueño! ¡Dulce acertamiento! (Soneto XVIII)

IMITACIONES ITALIANAS DE LOMAS, POR LIBROS

<p>LIBRO I 7 composiciones</p>	<p>Tansillo:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Soneto de preliminares ▪ Tres Piscatorias ▪ Pasaré mis tristes días <p>Petrarca:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Elegía ▪ Soneto IV 		
<p>LIBRO II 16 composiciones</p>	<table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="vertical-align: top; width: 50%;"> <p>Petrarca</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Son. VI ▪ XV ▪ XIX ▪ XXXI ▪ XXXVIII <p>Bembo, Petrarca</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Son X <p>Barbati / Varchi</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Son XIII <p>Tasso</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ XLV ▪ XLIV <p>Caro / Rainieri</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ XXX </td><td style="vertical-align: top; width: 50%;"> <p>Sannazzaro</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Soneto XLII ▪ Sextina II <p>Amalteo</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Soneto IX ▪ Soneto XVII <p>Rosso</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Soneto XXVII <p>Anónimos</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Soneto XVIII </td></tr> </table>	<p>Petrarca</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Son. VI ▪ XV ▪ XIX ▪ XXXI ▪ XXXVIII <p>Bembo, Petrarca</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Son X <p>Barbati / Varchi</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Son XIII <p>Tasso</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ XLV ▪ XLIV <p>Caro / Rainieri</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ XXX 	<p>Sannazzaro</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Soneto XLII ▪ Sextina II <p>Amalteo</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Soneto IX ▪ Soneto XVII <p>Rosso</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Soneto XXVII <p>Anónimos</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Soneto XVIII
<p>Petrarca</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Son. VI ▪ XV ▪ XIX ▪ XXXI ▪ XXXVIII <p>Bembo, Petrarca</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Son X <p>Barbati / Varchi</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Son XIII <p>Tasso</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ XLV ▪ XLIV <p>Caro / Rainieri</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ XXX 	<p>Sannazzaro</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Soneto XLII ▪ Sextina II <p>Amalteo</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Soneto IX ▪ Soneto XVII <p>Rosso</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Soneto XXVII <p>Anónimos</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Soneto XVIII 		
<p>LIBRO III 6 composiciones</p>	<p>Petrarca</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Elegía IV ▪ Soneto LXXIII ▪ Soneto LXXVIII <p>Veronica Gambara</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Elogio de la vida del campo <p>Tasso</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Oda ▪ Canción XIII 		

(Tabla II)

Atendiendo a la obra de Lomas, podemos distinguir entre varios cauces de imitación:

- Traducción
- Glosas
- Reelaboración de motivos
- Utilización de fuentes combinadas
- Utilización de versos ajenos
 - En el idioma original
 - Traducidos
 - Procedentes de fuentes españolas

Traducción

En la obra de Lomas encuentro seis composiciones que podemos considerar como traducciones literales: una en el Libro I, dos en el libro II y tres en el libro III. No incluyo en este apartado composiciones que introducen algún cambio que pueda influir en el sentido del poema y personalizarlo, aunque su parecido con el original sea grande: existen numerosos ejemplos de esta situación en los poetas de la época.

Hay que señalar también que esa personalización que puede hacernos distinguir entre “versión” y “traducción” es más sencilla en los poemas breves, y que esos mismos cambios en los poemas de más extensión no provocan, en casi ningún caso, un efecto de “novedad”.

Al comienzo del libro I Lomas sitúa tres canciones, que titula “Traducción de las Piscatorias del Tansillo”. Después indica: “Comienzan mis obras”.

El hecho de que Lomas abra sus Obras con una traducción de un autor italiano puede deberse a varios motivos. Apuntaba Rubio al deseo de prestigiarse mediante la utilización de un autor conocido. Puede ser también por mostrar su aprecio por la poesía italiana o por innovar, como dice en el prólogo, introduciendo una modalidad del género de las églogas poco tratado en España: las Piscatorias.

En todo caso, lo que más llama la atención es esa separación clara sobre lo que es traducción frente a lo que es obra propia. Y más teniendo en cuenta que vamos a encontrar más tarde composiciones que son también traducciones directas del italiano.

Hay una serie de olvidos inexplicables en la obra de Lomas: no mencionar los poemas glosados de Boscán y Garcilaso, y no indicar las ocasiones en las que ofrece traducciones directas intercaladas en su obra.

Pensando en la ordenación, la única explicación posible es la funcionalidad de las traducciones: las *Piscatorias* son completamente ajenas al corpus poético que ha construido. Sin embargo, las demás composiciones se relacionan de alguna manera, como señalaré más adelante.

LIBRO I

Piscatorias

Las tres canciones, que tienen como tema las quejas amorosas de un pescador, se enlazan a través del envío final, y forman un continuo sobre el mismo tema. El poeta comienza narrando en la primera estancia la situación: dos pescadores llegan a tierra, temiendo la tormenta. Uno de ellos, alegre, comienza a tender sus redes. El otro se tiende en el suelo y comienza a lamentarse del desdén de su amada Galatea. Las tres canciones tienen como protagonista al mismo pescador, que se dirige a su amada, a la naturaleza, o al dios Glauco, en busca de consuelo. El envío de la última canción vuelve a ser narrativo: la tempestad se va acercando, y Albano, que es el nombre del pastor, mencionado aquí por primera vez, vuelve en sí y detiene su llanto.

Con el mismo trasfondo del llanto amoroso de las églogas, y en clave petrarquista, Albano se queja a una naturaleza cuyas características han cambiado: la orilla del mar, la arena, es el lugar donde el pescador ha estado con su amada en los tiempos felices, y que ahora lo ven llorar. El vocativo más frecuente en la Canción I, *¡Oh, rey del viento!*, se ve reforzado por la mención de varios vientos (Boreas, Noto, Tramontana). Las metáforas hacen referencia al mar o a la vida marinera:

¡Ay, si al aire y favor de tus reveses
plegar luego pudiera
mis velas, pues que cuando de él más llenas,

solo y sin luz, las vi de viento ajenas!

Y de la misma forma, las referencias mitológicas se centran principalmente en personajes relacionados con el mar: Proteo, Glaucos, Escila y Caribdis, Ceix y Alcíone. Las ofrendas del amante también cambian: ahora son peces hermosos, hilos de colores, anzuelos de oro, perlas, conchas y árboles de coral.

Continúan los reproches hacia la amada, que en otro tiempo correspondía al pescador, y escribía su amor en la arena (premonición quizá de su falta de firmeza). Los extremos amorosos, como en los pastores de las églogas, van de la evocación del bien pasado, al reproche por la dureza y el dolor hasta extremos de muerte.

Al final de la Canción II reinterpreta Tansillo el tema del *Pommi* petrarquesco (u horaciano):

Vaya, pues, al extremo
del suelo, o a do más abrasa o yela,
o al mar que al indio cela,
o baje al negro infierno .
y del mundo me aleje, que do fuere
me ha de seguir el mal que así me hiere,
y mi deseo eterno
no faltará, por más que me destierre,
hasta que a entrambos un sepulcro encierre.

En este caso, es el amante el que quiere marcharse lejos, y lo que perdura a través de los cambios no es el amor, sino el dolor, que solo terminará cuando ambos mueran.

La Canción III continúa con los reproches a la amada, recordándole los regalos que le había hecho, y utilizando el tópico eglógico del autoelogio. Acaba pidiendo ayuda a Glaucos, para que le muestre las hierbas que lo transformarán en pez, y poder así ahogar su fuego amoroso en el mar. Pero Glaucos no le escucha, y se arrepiente de no haber hecho caso a quien le advertía contra el amor.

Esta traducción de las Piscatorias ha sido muy bien considerada por la crítica. Eugenio Mele opina:

*Queste tre versioni sono tra le migliori poesie che nelle forme e nei metri italiani compose il de Lomas Cantoral, il quale, sebbene sia colui che con maggiore disdegno parlasse di tutti i versi che prima di lui si erano composti in Ispagna, eccetto quelli di Garcilaso, pure non ha tali pregi di fantasia e di arte poetica da levarsi più in su degli altri petrarchisti contemporanei ed ha comune con essi quel difetto che il Gallardo nota appunto nelle sue poesie “a la italiana”: un no so che di duro e di stentato, ch'è di ostacolo alla libera espressione degli affetti e dei sentimenti.*²³²

Junto con la alabanza a las Piscatorias, una dura crítica al poeta que critica a sus contemporáneos, pero que no alcanza un alto nivel de calidad poética.

Es también positiva la opinión de González Miguel:

*Tradujo elegantemente las tres canciones piscatorias de Tansillo, en un intento fallido de aclimatar en española este género de églogas.*²³³

Y en otro estudio comenta:

*Lomas Cantoral sigue exactamente a Tansillo en sus ideas, en sus esquemas y en todo lo que puede. Traducción muy ajustada y muy fiel a la vez que conserva la frescura de ser original e incluso en muchos de sus versos supera al modelo*²³⁴

El autor señala que este tipo de composiciones, que trasladan las églogas al mundo de los pescadores, lo inicia Sannazzaro y lo continúa Tansillo. En España aparece con estas traducciones de Lomas, pero no tiene continuadores.

²³² Mele, Eugenio: “Per la fortuna delle liriche del tansillo in Spagna” en *Giornale Storico della letteratura italiana*, 66, 1915.

²³³ González Miguel, Graciliano: *Luigi Tansillo y España*.

²³⁴ González Miguel: *Influencias de Tansillo en la lírica española*. P.210-220

Soneto XV: *Mil veces por tener, dulce guerrera*

(Petrarca, *Mille fiate o dolce mia guerrera*, XXI)

Al indicar la fuente de este soneto dice Fucilla que es una agradable traducción²³⁵.

No se aprecia ningún cambio que no sea motivado por la rima, y de esta forma se convierte en una composición que traslada el tópico de la ofrenda amorosa del propio amante (os he ofrecido mi corazón) a la amada (que es, por la resistencia que ofrece, una “dulce guerrera”). El amante, por tanto, ya no puede vivir en sí mismo, y si no es aceptado, morirá. De esta muerte tendrá la culpa la amada.

El soneto XV está situado detrás de la Epístola I, que trata la queja amorosa a la amante en los mismos términos. Ambas composiciones están situadas en un amplio bloque en el que la historia amorosa transita del gozo a la tristeza, del reproche a los votos de firmeza. Quizá Lomas decidió adaptar su historia, sin cambiar un punto, a la expresión amorosa de Petrarca.

Sextina II: *Veloz tanto no fue ciervo en el curso*

(Sannazzaro: *Non fu mai cervo più veloce al corso*. Opere Volgari. Padova, 1723, 376)

En esta traducción de la sextina demuestra Lomas su maestría como traductor, al conservar las palabras-rima y ser fiel al texto, consiguiendo un ritmo fluido y natural. Son mínimos los cambios para adaptarse a la métrica. Quizá el más significativo sea el de la tercera estrofa, refiriéndose a la amada:

Rogando a la enemiga de mi vida // Pregando lui che mi ritene in vita

La composición comienza con una reflexión sobre la caducidad de la vida. En esa vida, los pasos del amor conducen a un oscuro bosque, del que el poeta

²³⁵ Fuc., Estudios

quiere salir, pero solo puede librarlo la amada. Termina con una invocación a Dios, para que envíe un “nuevo dardo”, que corrija el curso desviado de su vida.

La sextina está situada al final del Libro II, junto a otras dos composiciones de temática religiosa y de arrepentimiento ante el curso de la vida. Sigue el mismo esquema en el libro III: dos poemas propios y uno ajeno para expresar el cierre de su cancionero, de su historia amorosa, volviéndose hacia Dios desde el arrepentimiento, de acuerdo al canon petrarquista.

LIBRO III

Elogio de la vida del campo

(Veronica Gambara: *Quando miro la terra ornata e bella*. Rime, Ruscelli, 1554, p.7-15)

Se ha considerado hasta ahora esta composición en octavas una de las más bellas, y más características del pensamiento de Lomas. Quizá por eso la eligió ya no para imitar, sino para traducir literalmente. Encontró en ella la expresión de su sentimiento respecto a la dorada medianía, la vida tranquila del campo y los placeres sencillos. Vio también similitudes hasta en la descripción del paisaje, que podía muy bien adaptarse al de los alrededores de Valladolid.

Se pueden señalar algunas variaciones, pero casi siempre son motivadas por la rima, y no se apartan del sentido del modelo original.

Por ejemplo: Lomas traduce: *Y las fieras, movidas ya de amores* donde el verso italiano dice *Mossa da natura istinto, fuori*. O bien olvida el “Odo” de Gambara escuchando el canto de los pájaros, y son los árboles los que están llenos del canto de los pájaros.

En la estrofa 5 pierde dos referencias del modelo: una, la responsabilidad del cielo en esta fugacidad de la vida (*colpa del Ciel*) y otro el poder igualatorio de la muerte:

*Certi non d'altro mai che di moriré,
O d'alto sangui nati o di vil seme.*

Aunque sí desarrolla después el tema en las siguientes estrofas.

En la estrofa 9, cuando Gambara habla de los peligros del mar, Lomas actualiza el motivo, hablando de los peligros reales del mar en su época: ya

temiendo al cosario, turco o moro. Pero pierde el bien construido verso de cierre Gambara: la vita perde e la speranza insieme.

Es menos intenso el sentimiento de los enamorados, que Lomas dice que *viven entre mil víboras y abrojos* frente al verso de la poetisa italiana, que incorpora el motivo de la separación del amante de sí mismo: *da sè stessi tenendo il cor diviso.*

A veces utiliza otra comparación para el mismo tema, con lo que el poema pierde en el cambio:

Cuando más sereno el cielo estrellas // più spesse assai de le minute arene.

La Edad Dorada, que Gambara ve heredada por los que siguen a Saturno, para Lomas está encarnada en la vida de los pastores.

En la mayor parte de las estrofas Lomas sigue fielmente el sentido y la expresión de la poetisa italiana.

En la estrofa XXV, se separa de los versos de Gambara para comenzar el canto de alabanza a Valladolid, bajo su antiguo nombre de Pincia. Mientras, el modelo italiano continúa también en estrofas de alabanza.

Se trata, en resumen, de una ajustada traducción, que en algunos versos desmerece el original, y no llega, en mi opinión, a transmitir a la composición de Gambara un acento propio.

Brama tal vez el proceloso Egeo

(Tasso: *Freme talhora il tempestoso Egeo*. A la moglie. Libro IV de los *Amori*, 1555 y *Rime*, 1560, p.67-69)

Oye del Cielo un grito alto y sonoro (Canción XII)

(Tasso: *Canzone a l'anima Odi dal ciel un grido alto e canoro* (Rime, 1560, fols. 45-47)

El comentario de estos dos poemas ha sido realizado por Soledad Pérez Abadín, en un detallado estudio donde hace una minuciosa comparación de estas dos composiciones con su original²³⁶. Analiza las dos obras de Tasso y las técnicas que utiliza Lomas como traductor, comentando en detalle las variaciones

²³⁶ "Dos traducciones de Lomas Cantoral" en *Criticón*, 59, 1993 (pp. 7-20).

semánticas y sintácticas introducidas, casi siempre por exigencias de la rima. Concluye Pérez Abadín que:

En estas dos composiciones, Lomas Cantoral se propone seguir con fidelidad sendos modelos apenas variados. Aunque se insertan en las “Obras” a título de piezas originales, o al menos sin indicación de lo contrario, constituyen tan solo adaptaciones en las que el indudable conocimiento del italiano y el dominio técnico y estilístico han permitido reproducir los hallazgos expresivos de los poemas italianos o modificarlos conforme las exigencias de la lengua receptora.

La autora resume su descripción de la Oda:

El poema puede clasificarse como oda horaciana de tipo moral en la que el tema amoroso se conjuga con reflexiones sobre la inconstancia de la Fortuna plasmadas en diversos cuadros mitológicos y descriptivos. La forma estrófica y el tono de consejo del núcleo central refuerzan la proximidad de esta oda con el género lírico de Horacio²³⁷.

Su contenido, de tipo reflexivo, se aleja de los planteamientos amorosos del libro II, en la búsqueda de un “puerto seguro” tras el mar tempestuoso del amor. La simbología del mar se mantiene desde el principio (*Brama tal vez el proceloso Egeo*), pasando por la metáfora del amor como un mar peligroso, para acabar con la referencia a Ulises y Penélope, separados por el mar.

La Oda está situada después de las composiciones en alabanza, actuando como cierre de un bloque homogéneo de composiciones y dando paso a una serie de poemas amorosos ligada a los amigos sevillanos de Lomas.

La canción XII es una composición de carácter religioso, en la que se establecen diferentes diálogos, entre el poeta, que insta a su alma al arrepentimiento, y Dios, que se dirige al alma para moverla al arrepentimiento y conseguir su salvación. Señala Pérez Abadín:

Dos pasajes bíblicos inspiran los motivos con que se plasma la reconciliación del alma con Dios, tema principal del poema: la alegoría del matrimonio espiritual (estr. 3-4) sigue de cerca el Cantar de los Cantares (canto II versículo 10-14), mientras que la descripción del

²³⁷ Pérez Abadín, op.cit., p. 9

*paraíso guarda indudable semejanza con el final del Apocalipsis (capítulos 21-23)*²³⁸

La canción XII es la que cierra las Obras de Lomas Cantoral, que termina de la misma forma que empezó: con una traducción. Lo mismo que ocurría con la Sextina II al final del Libro II, Lomas cumple con la preceptiva petrarquista de acabar con una composición religiosa, que completa el ciclo de su devenir amoroso. Y elige también dos composiciones propias y una ajena, con parecida temática. Aunque es cierto que la más profunda religiosidad procede de esta imitación de Tasso, ya que Lomas es menos apasionado en sus manifestaciones religiosas.

Glosas

La razón de incluir las glosas en un capítulo dedicado a la *imitatio* está en un texto de Caravaggi, en el que propone que la glosa confluye, como esquema imitativo con la *imitatio* renacentista. Afirma el autor:

*La glosa come sperimentazione corrente e ben collaudata, e il principio d'imitazione como nuovo canone estetico conducono, nella realtà concreta dell'esercizio poetico, a risultati convergenti, stimolando e regolando una procedura caratterizzata essenzialmente dalla utilizzazione sistematica di frammenti di opere preesistenti come parti integranti di nuove creazione poetiche*²³⁹.

En este sentido, los mismos presupuestos que utilizamos al analizar la relación entre un poema y su fuente pueden servirnos al estudiar una glosa a unos versos: los versos que sirven de base son incorporados al nuevo poema, y el tema original es reinterpretado, casi siempre a través de la *amplificatio*.

Lomas escribe cuatro glosas de poemas tradicionales (incluidas en el Libro I) y dos de los poetas a los que sigue con mayor fidelidad: Boscán y Garcilaso.

Las cuatro glosas tradicionales han sido ya comentadas en el capítulo V. La glosa al poema de Garcilaso, por ser de carácter bucólico, la he comentado en el capítulo VII. Solo decir que, una vez más, los versos elegidos para ser glosados condicionan el tipo de poema: la poesía tradicional escogida lleva a poemas

²³⁸ Op.cit 10.

²³⁹ Caravaggi, E.: "Alle origini del Petrarchismo in Spagna" en *Miscellanea di Studi iberici*, 24, 1971-73 (p-7-101).

conceptuales de quejas amorosa, plagados de juegos de palabras; el fragmento de la égloga de Garcilaso, con la misma temática amorosa, genera unos versos de corte pastoril, dentro del estilo más petrarquista.

Si bien en el libro I Lomas encabeza sus composiciones con la reproducción en cursiva de los versos que va a glosar, en el libro II no solo no separa los versos, sino que no indica su autoría. En el caso de Garcilaso, titula la composición como “Canción V”, y en el caso de Boscán la titula “Glosa mía”, en referencia sin duda a que era él el que hacía la glosa. Es posible que le pareciera muy evidente el conocimiento de los versos que estaba glosando.

El soneto XXXIII de Boscán (*Aún no bien fui salido de la cuna*), glosado por Lomas, es una recapitulación del poeta barcelonés sobre el sometimiento al amor desde el principio de su vida, amor que siempre había estado unido al dolor. Lomas amplifica la idea, y va rememorando el proceso amoroso que lo ha tenido siempre sometido a sufrimiento. Habla de los sufrimientos amorosos y del sometimiento al amor de una manera abstracta: no aparece la dama, ni ninguna circunstancia concreta. Solo en dos versos acerca el poema a su propia historia:

*que el fiero mal de ausencia conociese
por experiencia propia, larga y fiera.*

La historia amorosa de Filis forma parte del pasado, y se ve como un recuerdo dentro de la rememoración del proceso amoroso.

En medio de tanta afirmación de amor dolorido aparece, con un contundente apóstrofe, la advertencia para los que aman sin conocer el riesgo que conlleva: *Tomad ejemplo, ciegos amadores*. El poeta se siente ya fuera del poder de Amor, pero se pregunta, siguiendo a Boscán, cómo es posible que un dolor tan grande y largo no acabe con su vida.

Es interesante el recurso mediante el que Lomas encadena las octavas, con un reformulación del último verso de la estrofa anterior (el verso del soneto original):

*aún bien no fui salido de la cuna. // Apenas de la cuna fui salido
ni del ama la leche hube dejado. // No bien dejé la leche cuando luego
cuando el Amor me tuvo condenado. // Condenome el malvado y
cauteloso*

Solo en una ocasión no mantiene el recurso, para empezar la estrofa con la advertencia a los amadores que antes mencionaba.

La Glosa se encuentra cerrando el libro II junto con otras dos composiciones (una de ellas traducción).

Reelaboración

Dentro de este apartado recojo los poemas que han sido señalados como imitaciones por distintos autores. Pero esas imitaciones van desde la cercanía a la traducción hasta la coincidencia de temas, pasando por la utilización de un verso o una idea repetida. Bajo la etiqueta de “imitaciones” se esconden formas muy diferentes de desarrollar la *imitatio*, algunas muy creativas y otras meramente repetitivas.

PRELIMINARES

Yo sé que como Ícaro atrevido

(Tansillo, *Canzoniere*: Amor m'impenna l'alle, e tanto in tanto. (II)

Poi che spiegate ho l'ale al bel desio, (III)

Este soneto, dedicado al conde de Miranda, don Juan de Zúñiga, y que aparece en los preliminares de la obra, utiliza el tema de la osadía amorosa, modificado para los fines del poema laudatorio²⁴⁰.

Según González Miguel²⁴¹, el tema fue popularizado por Tansillo a través de dos sonetos: *Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto* (II) y *Poichè spiegate ho l'ale al bel desio* (III)²⁴².

Cita numerosos autores que reelaboran el tema, entre ellos Cetina, Hurtado herrera o Soto de Rojas.

Respecto al soneto de Lomas, dice que es adaptación del de Tansillo. No obstante, en este caso la adaptación, a mi modo de ver, no se puede llamar de esa manera, ya que solo es común la utilización del mito clásico, que además adquiere distinto significado. En el poema III, con una referencia directa a Ícaro (como “el hijo de Dédalo”), Tansillo recoge la idea de la gloria alcanzada a través de la muerte:

²⁴⁰ Ver comentario en el capítulo V.

²⁴¹ Luigi Tansillo y España. 1975

²⁴² Cito por la edición de L. Tansillo, *Il Canzoniere*, a cura di E. Pèrcopo-T.R. Toscano, Napoli, Liguori 1996.

— *Non temer (rispond'io) l'alta rovina,
poiché tant'alto sei, mori contento,
se 'l ciel sì illustre morte ne destina.* —

No menciona aquí la idea del amor, que podemos sobreentender si lo relacionamos con el soneto que lo antecede. Pero ni en la forma ni en la organización del contenido se parece al soneto de Lomas.

El soneto II de Tansillo identifica desde el primer verso la osadía amorosa, e introduce las ideas de la eternidad por la fama de la caída, y la pervivencia del fuego amoroso, a pesar de la muerte en el mar. Son algo similares los versos en los que ambos poetas recalcan la fama obtenida de su osadía:

Si las plumas quemó, ganó memoria // L'onor sia eterno, si mortale e il salto

Apunta González Miguel la utilización del tópico del “povero animaletto”, procedente de Tansillo, que Lomas utiliza en el primer cuarteto: *Me levanto, cual vuela pequeñuelo / animal a la luz, do va perdido.*

La relación con el poeta italiano en este caso, es pues, muy pequeña: no podemos hablar de imitación. Se trata solo de la utilización de un mismo tema, pero con muy distinto significado.

LIBRO I

Glosa I: *Pasaré mis tristes días*

También González Miguel apunta la relación de Tansillo con unos versos de la glosa I de Lomas. Lo mismo que en el caso anterior, opino que se trata de la utilización del mismo tema, sin que se aprecien semejanzas formales suficientes para considerarlo una imitación. En este caso la osadía en Lomas sí es amorosa, y durante varios versos remarca la insensatez de su osadía, que lo hace caer en un “mar de duelo”. En este caso, no utiliza la idea de la fama eterna que le proporciona la caída, ya que la composición se centra en el dolor por el desdén amoroso.

Soneto IV: *Libre del mal que el ocio infame cría*

(Petrarca: *Per fare una leggiadra sua vendetta*, II)

Era il giorno che'al sol si scoloraro, III)

Fucilla propone como fuente del soneto de Lomas los sonetos II y III de Petrarca. El soneto IV del vallisoletano es uno de los cuatro que componen la idea de soneto-prólogo de Petrarca²⁴³. Pienso que está más cercano al soneto III del *Canzoniere*, en el que Petrarca habla de que el Amor le ha herido, a través de la amada. Lomas omite hablar de la amada, y solo repite la idea de que el amor lo ha herido, en un momento en que estaba descuidado. También es coincidente la idea final, de que no era necesaria tanta fuerza para rendir al amante:

<i>Mas no le fue victoria conocida</i>	<i>però al mio parer non li fu honore</i>
<i>herir de tan mortal golpe inhumano</i>	<i>ferir me de saetta in quello stato,</i>
<i>a quien con menos mal rendir pudiera</i>	<i>a voi armata non mostrar pur l'arco.</i>

El soneto II insiste en la idea de un Amor malvado, que hiere a traición, cuando el amante está más descuidado, idea que Lomas incluye en los cuartetos.

La imitación de autores italianos, como vemos, es muy escasa en el primer libro, dedicado a coplas castellanas. Una de ellas la encontramos en un soneto petrarquista que se encuentra aquí en virtud de esa colocación de los sonetos-prólogo que anteriormente comentamos. Es en el libro II en el que encontramos más imitaciones, y con un carácter más marcado que las que hemos visto.

²⁴³ Ver comentario en el capítulo V

Soneto VI: *Abrióme amor con diestra mano el lado*

(Petrarca: *Amor co la man dextra il lato manco*. CCXXVIII)

Lomas sigue con bastante fidelidad en este soneto a Petrarca, en la expresión de un amor que está firmemente arraigado en el alma. Pero el simbolismo profundo del poema del italiano, que identifica ese árbol que amor planta en su alma con el laurel, se pierde en la indefinición del árbol que menciona Lomas, que no tiene significado en su contexto. Pierde fuerza también el verso al sustituir “piantóvi entro in mezzo ‘l core” por “un árbol puso”, perdiendo con el verbo “poner” la intensidad de “plantar”.

En el segundo cuarteto, donde Petrarca escribe que ese árbol crece con sus lágrimas y con sus escritos (en una hermosa metáfora: vómer di pena), Lomas habla del “arado de mis penas”, de parecido fonético, pero de muy distinto sentido.

Introduce Lomas la idea de que el poeta no es digno de ese amor (*Yo, triste, de tan rico peso indino*), que no aparecía en Petrarca.

Soneto IX: *Filis, el sol, el alabastro y grana*

(Amalteo: *La viva neve e le vermiglie rose* Rime III, fol. 90 r.)

Ambos sonetos hacen una enumeración de las gracias de la dama, tanto externas como internas, para concluir que todo ello ha sido lo que ha provocado el amor en el poeta.

M^a Luisa Cerrón en su edición de Francisco de la Torre, señalaba este soneto de Amalteo como fuente de la imitación de los dos poetas castellanos. El soneto 11 de Torre, partiendo de la fuente común, coincide que el de Lomas en unos versos que no están en Amalteo, y que señala su editora:

*El ébano, marfil, nieve, ostro, oro,
La púrpura, coral, jacinto y rosa
Pasando por mi vista deseosa,
De invidia mata del Olimpo el coro*
(de la Torre)

*Filis, el sol, el alabastro y grana,
el ébano, el coral, marfil y el oro
con que Naturaleza mi tesoro
y tu beldad forjó tan soberana,*
(Lomas)

Los dos poetas se alejan de la típica descripción de los cabellos rubios y los ojos azules a través de la mención al ébano, como señala Pilar Manero en su interesante estudio sobre figuras petrarquistas.²⁴⁴

El poema de Amalteo ofrece una rápida descripción de virtudes e imágenes metafóricas que concluye en un verso: “esca m’han fatto d’invisibil foco”.

Lomas, desde un ritmo más lento, recupera el verso de Amalteo traducido, pero no lo utiliza como cierre, sino para construir un último terceto de gran intensidad, en el que expresa la imposibilidad de dar fin al tormento amoroso:

yesca me han hecho de invisible fuego
que crece con la fuerza de mi llanto,
y con el fuego más el llanto crece.

Cabellos de oro sobre nieve pura (X)

(Bembo: *Crin d’oro crespo e d’ambra terse e pura*. Rime Venetia, 1530, fol Aiii)

Los sonetos son una alabanza a la belleza de la dama, a partir de una tópica descripción de la belleza externa, y a sus virtudes.

Lomas incorpora el último verso en el idioma original, tal y como estaba en el poema de Bembo, tomado del soneto CCXIII de Petrarca. En el *Canzoniere*, ese verso comenzaba un soneto de contenido similar: alabanza a la dama que ha atrapado al poeta.

Lomas sigue fielmente el primer cuarteto. En el segundo incorpora una metáfora que no estaba en el original: “puerta por donde sale la dulzura / de

²⁴⁴ Manero Sorolla, Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Barcelona, PPU, 1986)

amor”, llama a la boca, con lo que ya elabora el segundo cuarteto de Bembo, que también se refiere a la boca y a las manos, de manera distinta.

En el primer terceto solo modifica el primer verso, incluyendo la honestidad que Bembo menciona al final.

El segundo terceto es diferente, excepto en su cierre. Bembo introduce la imagen que Lomas usó en el poema anteriormente comentado: “fur l’esca del mio foco”. Lomas sustituye la imagen por “fueron de mi prisión la red y anzuelo.”

Madre de Amor gentil XIII

(Barbati: *Diva che Cipro reggi almo e vezzoso I fiori delle Rime de Poeti Illustri Girolamo Ruscelli*. Venetia, 1569 – 4 – R.)

(Varchi: *Santa madre d’Amor, che inherbi e infiori (Fiori, 152)*)

Fucilla señaló la similitud entre el poema de Barbati y el de Lomas. Ambos son similares, y Lomas toma de Barbati sobre todo los dos cuartetos. Pero hay un enfoque diferente: el poema de Barbati es un poema de corte pastoril, en el que un personaje, Tirse, invoca a la diosa Venus para que lo favorezca con su amada. En el terceto final el poeta/narrador explica esta circunstancia (Cosí Tirse dice).

Lomas prescinde de este contexto, y se dirige directamente a la diosa, dando lugar a un soneto de corte mitológico que se acerca a la fusión mítica.²⁴⁵

M^a Luisa Cerrón señala otra fuente posible para este soneto: la composición de Varchi. En este caso, el poeta se convierte en narrador de una escena en la que el pastor ruega a la diosa que le conceda el amor de Filis, y el poeta se dirige a Venus como intercesor. Al ponerlo en relación con el soneto XII de Francisco de la Torre, la autora cita también la relación con composiciones de Barbato y Piccolomini²⁴⁶.

²⁴⁵ Ver comentario en el capítulo VI.

²⁴⁶ Francisco de la Torre: *Poesía Completa*, nota al soneto XII.

Santa y amiga noche XVII

(Amalteo:Notte che nel tuo dolce et alto oblio (I Fiori, 81 v.)

Lomas sigue fielmente los dos tercetos de Amalteo, mientras que en los cuartetos se muestra con más libertad.

Cerrón señala que también Torres imita este poema en su soneto XV, II .

¡Oh, dulce sueño! ¡Dulce acertamiento! XVIII

(O dulce sueño, dulce sentimiento . Revue Hispanique VI, 1899)

(¡Ay dulce sueño y dulce sentimiento. (Poesía Baria, de 1923)

En este caso, lo que nos indica Fucilla más que una imitación es un proceso de elaboración diverso, a partir quizá de una fuente común. Los tres poemas desarrollan la idea de confusión entre sueño y vigilia, y la de encontrar el sueño más apetecible, porque es descanso a los dolores amorosos que el poeta pasa cuando está despierto. Las semejanzas no van mucho más allá del desarrollo de este tema común, y del verso del inicio. Mayor semejanza en estructura guardan entre sí los dos poemas que sirven de modelo.

Trata el tema también Boscán, en el soneto XCV, de mucha más calidad poética. Sobre el sueño escribe también Julián de Medrano *(¡O, clara noche! ¡o, obscuro y triste día!)*²⁴⁷. Y Alatorre señala que el soneto de Lomas nos recuerda al del Padre Tablares *(¡Ay dulce sueño, dulce sentimiento!)*.²⁴⁸

Soneto XIX: Cuánta envidia te tengo, niño tierno

(Petrarca: Quanta invidia ti porto, avara terra. CCC)

Fucilla señala la relación de este poema de Lomas con el de Petrarca. Pero en este caso podríamos hablar solo de una coincidencia formal: el significado del poema del italiano es mucho más profundo e intenso que el de Lomas, que acaba siendo reflejo de una escena galante.

²⁴⁷ En su edición de la Silva curiosa de Medrano, Mercedes Alcalá apunta la similitud de este soneto con el de Lomas, que reproduce en nota a pie de página (p.160). (Alcalá, Mercedes: *La silva curiosa" de Julián de Medrano: estudio y edición crítica.* New York: Peter Lang, 1998.).

²⁴⁸ *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro.* Méjico, FCE, 2003

Petrarca, a partir de la primera exclamación, manifiesta que envidia todo aquello que está cercano a Laura en la muerte (las almas, el cielo, la tierra que la cubre, incluso la muerte) y se lamenta por no poder estar con ella.

La envidia, en el caso de Lomas, se refiere a la cercanía y familiaridad con la amada que consigue un niño con el que juega Filis.

El tema de la dama que juega con un niño, o con un animal, mientras el amante la ve y envidia esa cercanía y el contacto físico con ella nos recuerda a Catulo, que contemplaba a la dama jugando con un pajarillo. En el poeta latino la imagen del pajarillo, unida a una referencia final a Atalanta y un cinturón desceñido, le dan una dimensión erótica de la que carecen las demás referencias petrarquistas.: *Passer, deliciae meae puellae, / quicum ludere, quem in sinu tenere*²⁴⁹

Fucilla señala a otros autores que desarrollan el mismo tema, con distintos destinatarios de esa envidia del poeta:

Tasso: *Amori – Quanta invidia ti porto, o bel terreno*

Alamanni, *Opere Toscane*. Roma 1506 – *Quanta invidia ti porto, amica Sena*

Barbato, *Rime Foligno* 1712 – *Quanta invidia ti porto, Arno beato*

Ascanio Piccolomini, *Le Rime Siena*, 1594 - *Quanta invidia ti porto, bianco toro*

Álvaro Alonso señala que el motivo de la envidia al niño que está con la amada es frecuente en poetas posteriores. Cita la relación con un poema de Quevedo, y comenta:

*Incluso el detalle de la envidia hacia el niño que recibe inocentemente las caricias y los besos de la amada es común a Groto, a Lomas y a Quevedo. De manera que, una vez más, un poeta del siglo XVI adelanta a otro del Barroco porque ambos enlazan con el petrarquismo “presecentista” (o “secentista”)*²⁵⁰.

¡Ay, nunca vuelva a descubrir el día XXVII

(Rosso Fiorentino: *Deh non ritorni a rimernarme il giorno (I Fiori*, 1569, 266)

Con ligeras variaciones, Lomas sigue el soneto de Fiorentino, de inspiración pastoril, en el que un pastor canta a la noche, abstraído con su

²⁴⁹ Catulo: *Obras*. Ed. bilingüe de Juan Manuel Rodríguez Tobal. Madrid, Hiperión, 1991.

²⁵⁰ A.Alonso: *Poesía italianista*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, (p.231)

pastora, hasta que empieza a llegar el día. Las diferencias que podemos observar son la inclusión en el poema italiano de la referencia a otros pastores, que Lomas menciona de forma general:

Brami Damon per veder Filli il giorno // Mueran otros por ver llegar el día.

Y sobre todo la omisión de la referencia a los abrazos, que en Fiorenti no aparece dos veces (*A sus Silva in braccio // abbracciati gli scoperse el día*)

Mientras que Lomas solamente dice: *embebecidos, se pasó la noche*.

Ponme en la parte do el calor ardiente XXXI

(Petrarca: Pomi ove'l sole occide i fiori e l'erba. CXLV)

Este soneto de Petrarca, sobre un motivo clásico de Horacio, es uno de los más frecuentemente imitados, bien siguiendo la forma de soneto o recogiendo el motivo en otro tipo de estrofa. La idea de la firmeza amorosa aunque cambien las condiciones físicas y morales del amante resulta casi siempre elocuente, en los distintos tratamientos que le han dado los poetas del siglo XVI.

Varios estudiosos se han ocupado de la comparación de poemas que utilizan ese motivo. Uno de ellos es Caravaggi, que opina que el texto de Lomas, por su desarrollo y la distribución de sus antítesis, es de los más fieles a Petrarca. Señala que hace un enriquecimiento de los términos antitéticos, con una repartición simétrica en un perfecto sistema binario. El penúltimo verso lo relaciona con Silvestre: “la imagen por quien vivo en tanta pena”, pero piensa que el parecido es casual. No le parece, sin embargo, casual la coincidencia con Boscán en “entre fieras”. Considera algo redundante el adverbio “dondequiera”, e innecesario, aunque dice que *accumula la carica di esemplartà delle precedenti serie avverbiali*²⁵¹, lo cual no me parece un rasgo negativo.

En la comparación de fuentes, Carravaggi recuerda que la antítesis que le da base al motivo poético se encontraba ya en Virgilio (Eg. X, v.64), aunque su expresión se generalizó a través de Horacio (Odas, I, 23). Cita como algunos de los reformuladores del tópico a Petrarca, Boscán, Hurtado de Mendoza, Garcilaso, Gregorio Silvestre, una composición de las Flores de Baria poesía, Cetina, Juan

²⁵¹ Opcit90

de la Cueva, Heredia, Herrera, Bernardo de Balbuena o Lope (posiblemente la lista sea aún más larga).

En la versión de Lomas, Fucilla señala que no le gusta la expresión “yerba o rosa”, que pierde respecto al original. Pero piensa que son hermosos los dos últimos versos. A la lista anterior de poetas que tratan el tema Fucilla añade a Solórzano, Arce y un poema anónimo del Mss.372 de la BN de Francia.

Marco Santagata, al anotar el poema de Petrarca en su edición del *Canzoniere*, señala la relación del tema con el poema de Horacio, y también su aparición en otras obras de Petrarca (Seniles., II, 1,57-60 y Familiares. VI, 3, 64).²⁵²

El sentido de la fidelidad puede variar. Antonio Prieto opina que en algunos poetas “La fidelidad no es a la amada sino a algo que ambos consideraban más importante: su dedicación poética, su fe en la gloria literaria, en sí mismos”. Una lectura enriquecedora del poema, que trasciende la relación amorosa para llegar a una idea muy arraigada en el Renacimiento: la gloria, la vida de la fama a través de la palabra poética.

En el caso de Hurtado de Mendoza, por ejemplo, la separación geográfica no conlleva una fidelidad en la distancia, sino el deseo y la voluntad de volver junto a la amada (CCXXIV).

En el caso de Lomas, la comparación de los extremos se va haciendo más rápida: en el primer cuarteto los extremos geográficos a los que el poeta puede ser llevado, calor o frío, están expresados cada uno en dos versos; en el segundo cuarteto hay ya cuatro contrastes: apacibilidad o tormenta, juventud o vejez (pasamos de la situación externa a la interna del amante); en el primer terceto se produce una rápida acumulación de extremos, hasta acabar en el último verso del terceto: *en gloria, en pena, en vida o muerte dura*. En el último terceto se resuelve la tensión, acabando con un sentencioso verso 14: *que a quien de veras ama, nada muda*.

Es, posiblemente, la más lograda recreación de un modelo que realiza Lomas: partiendo de un esquema repetido, consigue hacer que forme parte de su sentimiento y de su historia amorosa. Contaba, bien es cierto, con un modelo muy

²⁵² Petrarca, Francesco: *Canzoniere*. Ed. Marco Santagata. Milano, Arnoldo Mondadori, 1996.

versátil. En este sentido, el tema del “Pone me”, “pommi”, que podemos llamar virgiliano, horaciano o petrarquista se constituye en uno de los mejores ejemplos para entender el concepto y la eficacia de la *imitatio* renacentista.

Solo i pensoso XXXVIII

(Petrarca: *Solo e pensos i più deserti campi* . XXXV)

El tema de los sonetos es el apartamiento del poeta para llorar su dolor amoroso.

Como hemos visto que hace en otras ocasiones, Lomas toma el comienzo y el final del poema que le sirve como modelo, y reelabora los versos centrales. En este caso, el primer cuarteto sigue fielmente a Petrarca. Después, Lomas se centra en expresar lo íntimo y callado de su dolor, que interioriza, haciendo confidente a su propio corazón. Petrarca, en cambio, piensa que su mal es tan notorio que todos lo saben con solo verlo (los montes, playas, ríos y selvas): por eso se aparta del trato humano.

Vuelve Lomas a Petrarca al cerrar el soneto con un verso traducido del italiano, el mismo con el que cierra Petrarca:

con Amor razonando y él conmigo // ragionando con meco, et io co llui

La relación con el soneto de Boscán que se inspira también en Petrarca es clara. Álvaro Alonso señala como evidencia la utilización de la expresión “páramos desiertos”, y afirma que no es infrecuente esta forma de imitación de un poeta español y al mismo tiempo del modelo italiano sobre el que ese poeta había escrito.²⁵³

¡Oh, celos, de amadores duro freno XLII

(Sannazzaro *O gelosia, d'amanti orribil freno* (Opere Volgari. Padova, 1723, 402)

Este soneto de Sannazzaro fue muchas veces imitado, ya que el tema de los celos era uno de los lugares comunes de los cancioneros petrarquistas.

²⁵³ Álvaro Alonso: Poesía italianista (p. 45)

La fidelidad de Lomas al modelo lo aproxima casi a una traducción. Se aparta un tanto en el segundo cuarteto, en el segundo y tercer verso, pero en seguida vuelve al modelo italiano:

<i>o serpente nascosto in dolce seno di lieti fior, che mie speranze hai morte, tra prosperi successi avversa sorte, tra soavi viande aspro veneno;</i>	<i>¡Oh serpiente escondido en dulce seno de alegres flores, y cuán presto vierte el bien tu ira de la mejor suerte, manjar amargo de ponzoña lleno!</i>
---	---

En el primer terceto sustituye la expresión de Sannazzaro: *che fai li giorni miei sì oscuri e tristi?* por la unión de contrarios: *y en medio del mayor fuego me yelo?* Y reinterpreta el último terceto, recogiendo el sentido del poeta italiano:

<i>Tornati giù, non raddoppiar miei mali! Infelice paura, a che venisti? Or non bastava Amor con li suoi strali?</i>	<i>Torna, monstro cruel, torna al profundo que para consumir mi vida en duelo basta de Amor el riguroso dardo.</i>
--	--

Fucilla, que señala esta imitación de Lomas, lo relaciona también con poemas de Acuña (LXIII), Jerónimo de Mora, Rey de Artieda, Balbuena, Góngora, un poemas del Cancionero General (CXXIX), y un anónimo del mss. de Gayangos. Rubio también señala la relación con el soneto de Acuña, apuntando que la fidelidad de Lomas al modelo es mayor.

Oh de envidia y de amor hijo maligno XLIV

(Tansillo: O d'invidia e d'amor figlia sì ria (I Fiori, 237)*)

También en este caso nos encontramos con una imitación bastante fiel al original, sobre todo en la primera y en la última estrofa

González Miguel comenta que hay cambios exigidos por la rima, y otros que no entiende y empobrecen el poema. Continúa analizando:

Por lo demás, el segundo cuarteto varía casi completamente, excepto el primer verso, sin que guarde conexión unitaria con el resto del soneto y, por tanto, con lo expresado en el original. Muy debilitado, aunque ingenioso, el segundo verso del primer cuarteto y también los dos últimos versos del primer terceto. Y muy literal, aunque con una gramática bastante forzada, todo el último terceto. En resumen, un soneto bastante mediocre, muy inferior al soneto de Tansillo²⁵⁴.

No creo que Lomas se desvíe del tema tratado, sino que acude a otras comparaciones, que a veces pueden resultar acertadas (y al alma hieres con helada vira) y otras no tanto (que en daño tuyo hiendes un cabello). En cuanto al último terceto, no me parece forzado, sino una traducción bastante ajustada del original. Sí coincido con la opinión de González Miguel de que se trata de un soneto mediocre, en el que Lomas no ha sabido hacer suya la expresión poética de los celos.

Sombra fresca, agua clara, fresco asiento XLV

(Tasso Ombre fresche, herbe verdi, acqua lucenti (Gli Amori Venetia, 1556)

Lomas se inspira en un soneto pastoril de Tasso, en el que el poeta expresa el amor de dos pastores, Bato y Mirtila, en un entorno descrito como un *locus amoenus*. Lomas, recoge el tema pastoril, para que, igual que en Tasso, sea la naturaleza la que guarde memoria del amor al que ha asistido. La utilización de los nombres alegóricos de los amantes, más el escenario,, acercan el soneto al mundo pastoril. Si bien los dos cuartetos son traducción muy ajustada al poema de Tasso, en los dos tercetos es donde Lomas hace suyo el poema, para darle un tinte mucho más triste a esa naturaleza que debe recordar un amor ya perdido.

LIBRO III

Soneto LXXIII: *En un famoso río do se anida*

(Petrarca: *Tacer non posso, e temo non adopre*. CCCXXV)

El poema de Lomas es una descripción de la amada, haciendo hincapié, al mismo tiempo, en su dureza y en su hermosura. Así, la compara con una torre de

²⁵⁴ Op.cit., 122-124 (Luigi Tansillo y España.)

cristal en la que las partes del cuerpo se sustituyen – con mayor o menor claridad – por elementos arquitectónicos, piedras preciosas y flores.

La descripción nos recuerda con claridad a unos versos de la canción CCCXXV de Petrarca, que dedica a la evocación de Laura, ya muerta:

Muri eran d'alabastro, e 'l tetto d'oro,
d'avorio uscio, et fenestre di zaffiro,
onde 'l primo sospiro
mi giunse al cor, et giugnerà l'estremo:
Inde i messi d'Amor armati usciro
di saette et di foco, ond'io di loro,
coronati d'alloro,

Sin seguir el mismo orden, utiliza Lomas los elementos descriptivos de Petrarca: los muros de alabastro. Aunque luego cambie el “techo de oro” por “de jacintos coronada”, dejando de lado la comparación del cabello con el oro.

Los zafiros y diamantes que aparecen en el poema de Petrarca constituyen en el de Lomas una inscripción, cuyo valor se acrecienta al estar grabada en piedras preciosas, y que recalca la dureza de la amada, descrita utilizando duros materiales constructivos.

El tipo de descripción se generaliza desde Petrarca, y señala Fucilla su utilización en distintos autores: Antonio Minturno: *Rime e prose*. Venecia, 1559 – “in si bel tempio di memorie adorne” y “Mirando un girno dal balcone soprano”; Francesco Copetta: “Di diamante era il muro e di oro il tetto” *Rime scelte Venetia*, 1588; Curtio Gonzaga: *Cola dove allentar si sente il freno*” *Rime Venecia*, 1585

Soneto LXVIII: ¿A do mis ojos volveré cuitado?

(Petrarca: *In quella parte dove amor mi sprona CXXVII*)

Nuevamente, Fucilla apunta como imitación un poema cuya relación con el de Petrarca es muy pequeña.

En el soneto, Lomas se lamenta de un mal de amor que no concreta (rechazo o ausencia), con la idea central de que vaya donde vaya, aunque se aparte de la gente, siempre está presente su mal. Esta idea es la que Fucilla relaciona con unos versos de la Canción de Petrarca, donde expresa que la dama está siempre presente, dondequiera que mire:

*Dico che, perch'io miri
mille cose diverse attento et fiso,
sol una donna veggio, e 'l suo bel viso.*

Utilización de fuentes combinadas

El mar y el aire estaban sosegados (XXX)

(Caro: Eran Teti e Giunon tranquille e chiare, I Fiori,18)

(Rainerio,: Era tranquillo il mar, le selve e prati. Rime di diversi..., II,22)

La relación de estos dos poemas con el de Lomas ya la había señalado Fucilla. Junto con poemas similares de Ramírez Pagán y de Herrera, Inoia Pepe Sarno realiza un interesante estudio²⁵⁵ de la incorporación de temas en los nuevos poemas. Como antecedente cita también un epigrama de Quinto Lutazio Catulo, procedente del *De natura deorum*, de Cicerón:

*Consisteram exorientem Auroram forte salutans,
Cum súbito a laeva Roscius exoritur.
Pace mihi liceat caelestes dicere vestra:
Mortales visus pulchrior ese deo.*

Y junto con esa fuente clásica, la reelaboración del motivo que hace Petrarca:

*Quel sol che mi mostrava il camin destro
di gire al ciel con glorïosi passi,
tornando al sommo Sole (CCCVI)*

Considera la autora que se produce un desarrollo similar desde estas dos fuentes en los autores del XVI, con una fuerte coherencia temática que se aprecia desde el modelo latino. Respecto al poema de Lomas señala:

*Nel sonetto di Lomas Cantoral le interferenze dei modelli diventano
duplici e la composizione é la risultanza di due fonti contamínate con*

²⁵⁵ Un caso de intertestualità multipla” en *Symbolae Pisanae : studi in onore di Guido Mancini*, a cura di Blanca Perrián e Francesco Guazzelli, Pisa : Giardini Editori e Stampatori, 1989, pp. 433-446

disinvoltura. Vediamo nei dettagli questo procedimento di assimilazione. Il v. 1 può derivare da Rainieri o da Caro nella lezione del 1569, ma il v. 2 proviene sicuramente da Caro. Il secondo emistichio del v. 3 e il v. 4 hanno a che fare con i vv. 3 e 2 di Rainieri. La seconda quartina é chiaramente ispirata da Rainieri, nonostante la presenza di *rosados dedos*, che può derivare da altre fonti classiche, e del *violento iperbato* del v. 8 che modifica il senso del corrispondente verso di Rainieri.

Straordinario intreccio delle due fonti si verifica nella prima terzina: quando *otra bella aurora* dipende direttamente da Caro; “*de Occidente I salió riendo, y descubrió más puro I el sol*” proviene da Rainieri ma con interferenza di Caro sia nell'adozione dell'*encabalgamiento* puro *leí sol* sia nel *riendo* che però non é giustificato dagli stessi rapporti che in Caro ne assicuravano connotazioni diverse. L'influsso di Caro é evidente anche nel v. 11 e in tutta la seconda quartina che lo ricalca oltre che per la costruzione della frase anche per la presenza di *oscuro*, *divinas lumbres* e di *oriente sistemati in posizioni analoghe*.

Antonio Gargano, que ha estudiado también la relación entre estos textos, añadiendo un soneto de Francisco de la Torres, coincide con Pepe sarno al afirmar que:

*L'interesse del componimento di Lomas cantoral direi che consiste esclusivamente nella técnica combinatoria con la quale fonde i due modelli italiani, en ella realizzazione della quale trova lo spazio per immettere, con análogo procedimiento, il richiamo al modelo per antonomasia – quello direttamente petrarquesco – che presiede alle tre esecuzioni, le due italiane e la spagnola.*²⁵⁶

Este poema podría ser un buen ejemplo de la *imitatio* compleja, en el que se unen influencias latinas, de italianos clásicos y modernos, e incluso de contemporáneos. Es difícil averiguar de cuál de estas influencias era consciente Lomas al escribir su soneto. Pero sí es cierto que el parecido en este caso es muy

²⁵⁶ Gargano, Antonio: “La poesía nell'epoca di Filippo II: modelli italiani (Caro, Rainerio) e soluzioni ispaniche (Ramírez Pagán, Lomas Cantoral, de la Torre, Herrera) en Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo cinquecento. Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2001 (p.443-474)

diferente a la mera traducción. El soneto, que utiliza una imagen repetida en varias ocasiones por Lomas (sale “otra aurora” cuando llega la amada”) está plenamente integrado en el curso de su obra, y pasa a formar parte con facilidad de su propia expresión poética. Aportaciones como el epíteto homérico de “la Aurora de rosados dedos” no por tópico deja de aportar una agradable belleza a la descripción de este amanecer mitológico.

Oh, de mi alma bien segunda parte

(Fabio Galeoto: *O d l'anima mia parte seconda. Delle Rime Scelte da diversi autori di nuovo corrette e ristampate*. Primo vol. Venetia, Gabriel Giolito de Ferrara, 1564.p.508)

Lomas adopta la idea de este soneto de Galeoto para dirigirse a Pedro de Soria: lo alaba por dedicarse al estudio de los clásicos, mientras el poeta está preso de Amor, y con ello se contenta.

El seguimiento al modelo original es casi una traducción en el primer cuarteto y en los dos tercetos, y cierra el soneto con el último endecasílabo del original de Galeoto.

Pero introduce un cuarteto que procede de otra fuente – no he conseguido identificarla – que desarrolla la misma idea: estáis libre de amor y descubriréis un tesoro, por el que yo os alabo. El segundo cuarteto también termina con un endecasílabo del original italiano que le sirve de segundo modelo.

En la idea de ambos poemas, el amor como elemento discordante que aleja al hombre del estudio y la sabiduría.

Utilización de versos ajenos

Ya he comentado anteriormente la opinión de autores y críticos del momento sobre la utilización de versos ajenos. A continuación, señalo los que he localizado en la obra de Lomas.

- En el idioma original

gratie ch'a poche il ciel' largo destina. Es el primer verso del soneto CLIX del Canzoniere de Petrarca. El poeta italiano comenzaba así un soneto de alabanza a la amada: Lomas lo utiliza para cerrar un

soneto con el mismo tema. El poema en el que Lomas lo utiliza es el Soneto X (*Cabellos de oro sobre nieve pura*), que es imitación de Bembo, quien también incorpora el mismo verso: dos formas distintas de *imitatio*, en la que la fuente común se conserva a través de la cita de Lomas en el idioma original.

*Vedova, sconsolata, in veste negra*²⁵⁷. Es el último verso del Epigrama IV, a la muerte de Isabel de Valois. Utiliza Lomas el último verso de la canción CCLXVIII, de la segunda parte del *Canzoniere* de Petrarca. Al final de una intensa canción lamentando la muerte de Laura, el poeta, en el envío, se dirige a la canción que, como él, está de luto. Algo desproporcionada la utilización de verso por parte de Lomas, en un poema de circunstancia como es el Epigrama IV.

Al final del Canto Pinciano, y en alabanza a Filis, termina Lomas con un verso de Petrarca: *leva la lingua altrui, gli spirti invola*²⁵⁸ Modificando “lega”, por “leva”, pertenece el verso al Soneto CLXX de la primera parte del *Canzoniere* de Petrarca.

En un soneto de alabanza a Pedro de Soria, Lomas toma como modelo un soneto de Galeoto, del que toma un verso original para cerrar el segundo cuarteto: *come à divin, è piu il mondo encarte*. En el cierre del segundo terceto también utiliza un verso original, que no he podido identificar: *di due begli occhí e di una bionda chioma*. Pedro de Soria responde con el mismo esquema, y utiliza otros dos versos originales en el cierre del segundo cuarteto y del segundo terceto: “*eterne con le vostre glorie sparte*” / “*de un raro ingegno nato a tanta forma*”. Tampoco he podido encontrar la fuente de estos dos versos.

²⁵⁷ Último verso de la canción CCLXVIII, de la segunda parte del *Canzoniere* de Petrarca.

²⁵⁸ “*lega la lingua altrui, gli spirti invola*” Soneto CLXX de la primera parte del *Canzoniere* de Petrarca.

- Traducidos

En la Elegía I, a la hija de la condesa de Rivadabia, Lomas intercala unos versos sacados de la composición CCCXXVI de Petrarca, también de la segunda parte del *Canzoniere*, *in morte di madonna Laura*. No se trata de una traducción literal, pero es clara la utilización de los versos:

*Puedes decir que heciste
hoy, Muerte, cuanto alcanzaste:
al Amor empobreciste,
a Fortuna derribaste,
Tiempo y Ventura venciste;
el bien convertiste en mal,
el mal trocaste en dolor,
el dolor, en pena estraña,
la pena, en llanto mortal,
el llanto, en otro mayor,
tánto fue cruda tu saña.*

*Or ài fatto l'estremo di tua possa,
o crudel Morte; or ài 'l regno d'Amore
impoverito; or di bellezza il fiore
e 'l lume ài spento, et chiuso in poca fossa;
or ài spogliata nostra vita et scossa
d'ogni ornamento et del sovran suo honore:
ma la fama e 'l valor che mai non more
non è in tua forza; abbiti ignude l'ossa:*

En la elegía IV, a la Madre de Montanos, Lomas utiliza los versos del *Triumphus Mortis* (II, v.v. 20-27, 34-39, 49-54) para dar voz a la madre de Montanos, que intenta consolar a su hijo. En medio de una elegía que tiene mucho de reflexión, y un grado de sinceridad y cercanía que no encontramos en otras, los versos de Petrarca se utilizan como elevación por encima de lo cotidiano, en el trance entre la vida y la muerte.

La utilización de versos procedentes de autores españoles es también frecuente, aunque en el caso de Lomas no suelen ser versos enteros, sino mezcla de motivos en los que deliberadamente introduce acentos del poeta imitado (sobre todo en el caso de Garcilaso). Es de destacar, no obstante, el uso de un verso como “*Yo me lo sé el porqué, aunque no lo digo*”. Rubio González anota que Pedro de Padilla glosa este verso en su *Tesoro de Varias Poesías*, sin identificar a su autor, y Pedro Laynez lo glosó en octava rima, expresando también quejas de amor²⁵⁹.

²⁵⁹ Rubio González, nota 50 de su ed. de Lomas Cantoral.

IX CONCLUSIONES

El recorrido por la obra de Lomas nos permite ver la creación de un autor que, desde el autodidactismo, ha sabido entender la esencia de la poesía petrarquista y los cambios que ha tenido en su evolución a lo largo del siglo. Sus claros planteamientos teóricos se han visto desarrollados en un cancionero petrarquista que bebe en sus fuentes italianas y sigue de cerca sus modelos castellanos.

Antonio Prieto señala que es *el máximo ejemplo de poesía petrarquista afincada en Valladolid, con la notable particularidad de que en él vive un sentido generacional como no lo hubo en los estilnovistas o en los sevillanos*²⁶⁰.

Ese sentido generacional se traduce en una forma de hacer, en temas y pensamientos comunes que desde su obra fueron la muestra de toda una serie de poetas de los que tenemos pocos testimonios.

Varios autores han señalado el carácter manierista de la obra de Lomas. Antonio Alatorre lo sitúa, junto con Figueroa, Francisco de la Torre y Herrera, entre los poetas más típicamente “manieristas” (entre comillas).²⁶¹

Ignacio Díez también habla de Manierismo al explicar la ordenación de las obras de Lomas, y afirma:

La crítica literaria ha prestado poca atención a este petrarquista, a pesar del interés que posee su obra para el estudio del casi desconocido grupo poético de Valladolid y a pesar también del interés intrínseco de su obra al asumir y resumir las corrientes poéticas del siglo XVI y reflejar una nutrida tradición literaria que va desde la cita a la imitación. Su obra además, y dejando de lado el siempre peligroso, cambiante y necesario valor estético, testimonia la presencia en Castilla, durante la segunda mitad del siglo XVI, de la poesía de Garcilaso (...), manifiesta la aparición de una poesía religiosa y puede

²⁶⁰ A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, p. 631.

²⁶¹ Alatorre, A.: : *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de Oro*. Méjico, FCE, 2003 (p.87).

*ser exponente de una corriente que nace a finales de siglo: el manierismo.*²⁶²

El concepto de Manierismo no está aún suficientemente definido como periodo en nuestra literatura. Los estudios de Emilio Orozco han avanzado en la consideración de esta tendencia que, entendida como movimiento, define el paso del Renacimiento al Barroco. Afirma Orozco:

*El Manierismo se produce por un exceso de intelectualismo e individualismo, es decir, por una búsqueda de nuevas y extrañas formas de belleza. Cuando Herrera declara que hay que buscar con el entendimiento nuevos modos de expresión, está afirmando una postura manierista. Sus teorizantes no admiten la imitación directa de la realidad, sino a través de la imitación de antiguos poetas y artistas. (...) El sujetar la creación artística a normas rígidas, el someter la libertad de creación a unos límites y modelos, es consecuencia de esa general postura del manierista que ve la obra de arte como fruto del saber y de la idea y no del impulso natural y de la prácticas.*²⁶³

En esta línea de investigación se sitúa la poesía de Lomas: una poesía que sigue de cerca sus modelos, que valora la imitación como principio básico, pero en la que el poeta es consciente de que los nuevos tiempos exigen novedad. Llamar a Lomas poeta manierista quizá sea excesivo: le faltó en su trabajo poético la osadía de llevar al extremo las modificaciones que sí quiso introducir, por ejemplo, en el planteamiento de su cancionero petrarquista, en esa variedad y alternancia que Díez apunta como rasgo manierista.

No debemos olvidar que las transiciones son progresivas, y en algunos casos de bastante lentitud. Así lo apunta Álvaro Alonso cuando afirma: *En España, la evolución de la poesía a lo largo del siglo XVI podría describirse como el triunfo progresivo de la sensibilidad manierista.*²⁶⁴ Pone como ejemplos de lo

²⁶² Díez, J. Ignacio: "Disposición y ordenación de Las Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral" en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, año LXIX, enero-diciembre 1993 (p.53-85)

²⁶³ Orozco, Emilio: *Manierismo y Barroco*. Madrid, Cátedra, 1981³(p.161).

²⁶⁴ Álvaro Alonso: *Poesía italianista*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002. (p.60-64)

que supone la sensibilidad manierista el uso de correlaciones, la aplicación del ingenio a los versos, el gusto por lo anecdótico, el dramatismo y la tensión expresiva, o el colorismo y léxico suntuario. Algunas de esas características podemos encontrarlas en Lomas: la tensión expresiva a propósito del desdén amoroso; el dramatismo exagerado de algunas elegías; el léxico colorista en algunas descripciones de la amada, o del paisaje en entornos bucólicos. También la expresión en algunas ocasiones se retuerce con fuertes hipérbatos, preludio de estilo barroco.

Observa Alonso acertadamente que *los poetas del siglo XVI tienen a veces un aire prebarroco, que se explica, en muchos casos, por su vinculación con el petrarquismo manierista de Italia*²⁶⁵. Así ocurre también en Lomas, en el que la influencia de Tansillo debió de ser bastante grande: prueba de ello es la apertura de su libro con composiciones traducidas al italiano.

Otra importante influencia, que necesitaría un estudio más profundo, es la de las colecciones de *Rime*. Este tipo diferente de acercamiento a una obra poética ajena está caracterizado por la variedad: como ya señalé en el capítulo dedicado a la *imitatio*, el lector no conoce la obra de los autores italianos en su totalidad, y por lo tanto no tiene una idea de conjunto sobre la concepción poética del autor al que lee. Solo tiene acceso a una selección realizada a gusto y criterio del antólogo. La influencia, por tanto, tiende más a ser formal que conceptual. Además, entre los poetas antologados se unen clásicos y modernos, poetas mayores y poetas menores del siglo XVI italiano, entre ellos muchos representantes del manierismo italiano.

Quizá podemos considerar también rasgo manierista ese cierto pesimismo en la visión de la vida que se refleja sobre todo en las epístolas, y que ya señalaba Rubio González como precedente del Barroco.²⁶⁶ Para Lomas, la dorada medianía, la placidez de la vida tranquila de Horacio se ve ensombrecida en cierta forma por el desencanto, por la desilusión ante lo que ve a su alrededor. Este sentimiento lo inclina hacia el pensamiento religioso, que muchos autores han señalado como característico de su obra.

²⁶⁵ A.Alonso, op.cit., p. 65

²⁶⁶ Ver nota 30 a su edición.

Más allá del análisis de su poesía, los juicios de los estudiosos que se han ocupado de él no han sido muy benévolos. Mele, recordando el juicio de Gallardo, decía:

*“Non ha tali pregi di fantasia e di arte poetica da levarsi più in su degli altri petrarchisti contemporanei ed ha comune con essi quel difetto il Gallardo nota appunto nelle sue poesie ‘a la italiana’: un non so chedi duro chee di stentato, ch’è di ostacolo alla libera espressione degli affetti e dei sentimenti.”*²⁶⁷

Y el propio Gallardo opinaba:

*Como quiera, pocas piezas suyas tienen tal novedad en el pensamiento o en la dicción que puedan servir de modelo u ocupar plaza distinguida en una colección de poesías castellanas.*²⁶⁸

Lo cierto es que, sin llegar a tener una obra destacada, Lomas ha aparecido frecuentemente en las antologías poéticas de la época, desde el siglo XVIII a nuestros días. Quizá se tomaba siempre como referente poético de una época. Dice Cossío, hablando de sus fábulas, y de su obra en general:

*Irremediabilmente reiteraba tópicos, que entonces aún no lo parecían. No tuvo genialidad para infundirles vida nueva, pero sí para exponerles con tono ejemplar, que si no era el de una personalidad poética egregia, lo era de toda una escuela y una manera de concebir la poesía.*²⁶⁹

Este juicio podría resumir la valoración de Lomas a través del tiempo. No pudo escribir grandes composiciones que lo situaran en primera línea poética, aun conociendo los mecanismos poéticos al uso. Pero sí consiguió alguna composición de gran belleza, y sobre todo un sistema compositivo que revelaba el pulso poético de su época. No dio, como él temía, en el extremo de “vicioso y mal poeta”, y aunque no llegó al “extremo de perfección y virtud” que predicaba

²⁶⁷ Mele, E.: “Per la fortuna del Tansillo in Spagna” en *Giornale storico della letteratura italiana*, nº 66, 1915 (p.288)

²⁶⁸ Gallardo, Bartolomé: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Ed. facsímil. Madrid, Gredos, 1968

²⁶⁹ Cossío, José Ma: *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1952 (p.p. 191-195)

Horacio, supo instalarse en una “dulce medianía” que le garantizó un lugar en la historia de nuestra poesía.

Me gustaría terminar con una cita de Astrana Marín. En su *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes* cita unos versos de *La Galatea*, de elogio de Cervantes a su amigo Aguayo:

*Cual suele estar de variadas flores
adorno y rico el más florido Mayo,
tal de mil varias sciencias y primores
está el ingenio de don Juan de Aguayo.*

Los compara con los versos de Lomas a Pedro de Soria:

*Cual entre las menores tiernas plantas
se levanta el ciprés con gallardía,
tal tú, divino Soria, te levantas
en nueva y suavísima armonía.*

Astrana da por seguro que Cervantes recuerda aquí a Lomas Cantoral, al que conocía y había alabado, y afirma, en una sentencia de carácter general que se convierte en un elogio a los poemas de Lomas:

La lectura de los bellos libros deja en nuestro espíritu su huella.

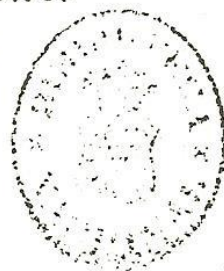
X. DESCRIPCIÓN DE LA EDICIÓN

Lomas Cantoral, Jerónimo de: *Las obras de -----, en tres libros divididas*. Madrid, Pierres Cosin, 1578

LAS OBRAS
DE HIERONIMO
de Lomas Cantoral, en tres
libros diuididas.

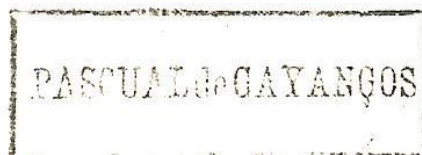


AL ILLUSTRIS-
simo señor Don Iuan de çuñiga, Baçan
y Abellaneda, Conde de Mirāda
Marques de la Bañeza, y señor
delas casas de Baçan y
Abellaneda.
etc.



CON PRIVILEGIO.

EN MADRID,
En casa de Pierres Cosin.
Año 1578.



LAS OBRAS / DE HIERONIMO / de Lomas Cantoral, en tres / libros divididas. / [Flor de lis] /AL ILLUSTRISSI- / mo señor Don Iuan de çuñiga, Baçan / y Abellaneda, Conde de Mirãda / Marques de la Bañeza, y señor / delas casas d Baçan y / Abellaneda. / etc. / CON PRIVILEGIO. / EN MADRID, / En casa de Pierres Cosin. / Año 1578./

8º.- A⁸C⁸ A-Hh⁸.- 16 h. 243 fols. 5 h.- redonda, cursiva.

h.1 r_: Portada

h.1 v: en blanco

h.2 r: Lo que contienē estos / tres libros sumariamente

h.2v – 3r: Licencia de impresión del Rey a Jerónimo de Lomas Cantoral. 7 de Octubre 1577.

h.3 v – 5 r: privilegio real concedido a J de LC, para los reinos de Castilla, por espacio de 8 años. 11 Junio 1578.

h. 5v-6r: Carta aprobatoria de la obra, escrita por Juan López de Hoyos por mandato de S.M. Sin fechar.

h. 6 v: tasa del escribano de S.M. Miguel Ondarça Çavala (el pliego, a cinco blancas)

h.7r-8r: erratas

h.9r-10v: dedicatoria

h.10 v: Soneto del autor

h. 11 r: Soneto de Pedro de Soria

h.11 v: Soneto de Francisco de Montanos

h. 12 r-16 r: prólogo del autor

h. 16 v.: F [cenefas] M

f l r- 243 v: Las Obras

h. 1 r-5r: tabla de las cosas en este libro contenidas, por letras del ABC

h.5 v:/ [cenefa] / EN MADRID / En casa de Pierres Cosin. / Año. 1578./ [cenefas] /

BIBLIOTECAS

Madrid. B.N.E.- Cuatro ejemplares, con Sign. R/1474, R/7930, R/ 1090 y R/ 12864.

El Escorial. Biblioteca del Monasterio de El Escorial, ejemplar 21.v.21

Santiago de Compostela. Biblioteca de la Universidad. Sign. 8750

Santander. Biblioteca Menéndez Pelayo. Sign. R-x-4-13

Toledo. Biblioteca Municipal. Sign. Res 710

París. B.N., - RES P-YG-7

Londres. British Library - 1145 a.a. 22 / 1072.e.6

Roma. Biblioteca Universitaria Alessandrina - N g 169

Nueva York. Hispanic Society

BIBLIOGRAFÍA:

Bustamante y Urrutia, 2237

Caro y Sureda, Bellas letras p. 119

Clemente San Román, Yolanda: *Impresos madrileños de 1566 a 1625*, 189 (131) (p.127)

Gallardo, III, nº 2706

Heredia, 2, nº 1909

Jerez, p. 86

Méndez Aparicio, S. XVI, 4270

Moseley, William, et alii.: *Spanish literature, 1500-1700*. (p.455)

Nicolás Antonio, BHN, T. I, p.588

Paci, p. 476

Palau, VII, pp. 603, nº 139.671

Penney, p.148

Pérez Pastor, Madrid, I, nº 131

Rodríguez Moñino, *Cat.libros y papeles robados a Gallardo*. Nº 108.

Salvá, I, nº 735

Simón Díaz: *Manual de Bibliografía*. Nº 10.671

Impresos del XVI: Poesía, nº 131

Bibliografía de la literatura hispánica. Nº 2584

Thomas, p.52

Ticknor, p.206

USTC - CCPB000015868-2

BVPB - CCBE, S. XVI, L-1101

Los ocho ejemplares consultados no presentan diferencias reseñables. Solo se aprecian errores de imprenta en numeración o encuadernación. El ejemplar BNE R/12864 tiene errores de paginación corregidos a lápiz, y el ex libris de Pascual Gayangos en la portada, así como el de la BNE en portada y colofón. El ejemplar BNE R/7930 tiene anotaciones en los márgenes de correcciones al texto, en portada el ex libris de B. Chorley, y en el verso de la portada la firma de Lomas.

El ejemplar BNE R/1474 está mal cortado, con lo que las cajas de escritura aparecen torcidas. Tiene algunos fallos de numeración. En portada va, en el recto el ex libris de Fr. Jarphi Nerva (¿) y en el verso la firma de Lomas.

El ejemplar BNE R/1090 carece de portada, y tiene unas guardas en distinto papel con el título de la obra y el año de edición. Tiene varios errores de numeración y un cuaderno mal cortado. En las composiciones hay dos tipos de llamada, que corresponden a un listado de formas métricas, manuscrito en las guardas finales.

El ejemplar de la Biblioteca de El Escorial está encuadernado junto con *La Lusíada de el famoso poeta Luys de Camoes*, traducida en verso castellano de Portugués, por el maestro Luys Gómez de Tapia, vezino de Sevilla. Salamanca, Iuan Perier, 1589. En el verso de la portada está la firma de Lomas.

El ejemplar de la Biblioteca Menéndez Pelayo no tiene portada. Tiene la esquina superior derecha quemada y no está encuadernado. Tiene también varios errores de numeración, y algunas correcciones en tinta en los márgenes. Lleva el ex libris de Menéndez Pelayo en varias páginas, y en el colofón.

El ejemplar de la Universidad de Santiago lleva en portada y contraportada la indicación de "Legado de D. Jacobo M^a de Parga y Puga, 1850". Lleva firma en la contraportada, y el ex libris de la Biblioteca en el colofón.

El ejemplar de Toledo no lleva portada, y se ha sustituido con una hoja con el título de la obra y la fecha de edición manuscritos, inscritos en dos cartelas rojas. Este ejemplar está digitalizado.

La licencia de impresión concedida a Lomas para la edición de 1578 se extendió con una duración de ocho años. Lomas solicitó licencia para imprimir sus obras en otras dos ocasiones, en julio de 1589 y en abril de 1592²⁷⁰. En ambas ocasiones el privilegio se concedió para diez años. No hay constancia de que ninguna de ellas se realizara, ni podemos saber tampoco si se trataba de la misma obra, o si Lomas la había ampliado o modificado a lo largo de los años.

La presente edición se ha realizado a partir del ejemplar R/12864 de la Biblioteca Nacional de España.

²⁷⁰ A.G.S., Cámara de Castilla. Libro de Relaciones, 23, (Fol. 308v) y 24, (fol. 214 r.). Vid. Rojo Vega, Anastasio: "Manuscritos y problemas de edición" en *Castilla*, 19, (1994), 129-157.

XI. CRITERIOS DE EDICIÓN

Las *Obras* de Lomas Cantoral no plantean especiales problemas de edición: no conocemos el manuscrito, y solo hay una edición impresa por la que guiarnos. Si bien tras la ordenación de las obras sí podemos pensar que se esconde la voluntad del autor, la edición, en cuanto a grafías, puede estar adulterada por errores de transcripción o intromisión de criterios de editores o cajistas. No podemos, por lo tanto, considerar que conocemos un sistema lingüístico y gráfico perteneciente al autor que debemos conservar.

En la elaboración de los criterios de edición, he tenido en cuenta las siguientes ediciones de autores del Siglo de Oro:

- Lomas Cantoral, Jerónimo de: *Obras*. Ed. Lorenzo Rubio González. Valladolid, Diputación, 1980²⁷¹
- Cetina, Gutierre de: *Sonetos y madrigales completos*. Ed. Begoña López Bueno. Madrid, Cátedra, 1981
- Hurtado de Mendoza, Diego: *Poesía completa*. Ed. J.I. Díez Fernández. Barcelona, Planeta, 1999
- Gracián, Baltasar: *El Criticón*. Ed. Antonio Prieto. Madrid, Planeta, 1985
- Boscán, Juan: *Obras*. Ed. Carlos Clavería. Barcelona, PPU, 1991

También he tenido en cuenta las observaciones de Ignacio Arellano en su artículo "Edición Crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas

²⁷¹ En la edición de Lorenzo Rubio, el editor optó por modernizar la ortografía, puntuación y acentuación. Reduce a simples las consonantes dobles, unifica, según la grafía moderna, los usos de "ç"/"z" y "c"/"z", así como el grupo "ct" y la alternancia "c"/"cc" o el uso de 'b' y 'v'. Conserva la variedad en el uso de formas como 'letor' / 'lector', 'auctor' / 'autor', 'herba' / 'yerba', porque considera que ofrecen interés lingüístico. Conserva también las contracciones, que en esta edición se han resuelto, y utiliza la 'h' según la norma actual, aunque señala que en Lomas la 'h' suele impedir la sinalefa. También regulariza la vacilación vocálica.

Señala la diéresis que se utiliza por condicionantes métricos en adjetivos como 'furioso', 'cruel', etc. En notas al pie se señalan las modificaciones que presentan interés fonético-fonológico o métrico.

muy sueltas" en *Crítica textual y Anotación Filológica en obras del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia 1991 (p.p.), interesantes tanto para los criterios de edición como para los de anotación del texto.

Además debo mencionar la consulta de obras como el *Manual de crítica textual*, de Alberto Blecua (Madrid, Castalia, 1987) o la *Historia de la lengua española*, de Rafael Lapesa (Madrid, Gredos, 1984⁹).

Siguiendo los criterios consultados, he optado por la modernización en todas las variantes que supongan vacilaciones gráficas, conservando todos los rasgos que pudieran ser significativos en la época. En este sentido, la rima clarifica muchos de los usos, y justifica en algunos casos la conservación de variantes.

El texto de las *Obras* se ha transcrito de acuerdo a las siguientes pautas:

- Se regularizan las vacilaciones ça / za, ço / zo, ci / zi, ce / ze, xa / ja, xe / ge / je / hie, xo / jo, xu / ju, según el uso moderno, por considerar que no reflejan distinción fonológica.
- Se utiliza la grafía 'u' para 'u'/'v' con valor vocálico, y la grafía 'v' para 'u'/'v' con valor consonántico
- Se emplean las grafías 'b' /'v' (valor consonántico) según el uso actual.
- Se transcribe th→ t, Chr→ Cr, Ph → F, Chi (sonido /k/) → qui.
- Se resuelven las abreviaturas
- Se reducen las consonantes dobles
- Se utiliza la grafía 'i' para 'y' con valor vocálico
- No se mantiene la 'q' de 'qual', 'quanto', etc.
- Se mantiene la 's' líquida
- Se mantiene la utilización de "s" por "x", y de "y" por "hie"
- Uso moderno de la 'h'
- Criterios modernos en el uso de mayúsculas, en la acentuación y en la puntuación.
- Se conserva la vacilación vocálica y la vacilación de grupos cultos, que se mantienen siempre que no estorbe a la rima

- Se deshacen las contracciones tipo “desta”, “del”, “quel”, etc., que no se mantienen en la lengua
- Uso actual de “porque”, “por que” y “por qué”
- Se mantiene la ‘e’ epentética
- Se señalan las diéresis utilizadas por razones métrica.
- Se respetan las formas propias de la época: formas latinas, pérdida de la d final en imperativos, alternancia del pretérito “veniste” por “viniste”, “vinistes”.
- Se respeta la coexistencia de formas como herba / yerba , agora /ahora/ora, contino / continuo.
- Se conservan las vacilaciones de género (Cualquiera mal / alguna tigre)

Mantengo la numeración fijada por Lorenzo Rubio, sobre todo por razones prácticas. Lo mismo que la distinción entre Carta, en el Libro I, y Epístola, en los libros II y III, puesto que Lomas encabezó las composiciones con esos nombres.

También mantengo la numeración de las canciones, que Rubio comienza con las tres de Tansillo, a pesar de que Lomas distingue muy bien dónde comienzan sus obras.

Los títulos que no estaban en la obra original (*Elogio de la vida del campo* y *Canto Pinciano*) se mantienen, con explicación en nota.

XII. BIBLIOGRAFÍA²⁷²

BIBLIOGRAFÍAS Y CATÁLOGOS

- Antonio, Nicolás: *Bibliotheca Hispana Nova*. Madrid, Ioachim de Ibarra, 1873.
- Artigas, Miguel: *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. Santander, J. Martínez, 1930.
- Bustamante y Urrutia, José M^a: *Catálogos de la Biblioteca Universitaria. II, Impresos del siglo XVI*. Tomo segundo (1570-1599). Santiago, El eco franciscano, 1948.
- *Catálogo de la Biblioteca del Excmo. Sr. D. Pedro Caro y Sureda, Marqués de La Romana*. Madrid, Francisco Roig, 1865.
- *Catálogo colectivo de obras impresas en los siglos XVI al XVIII existentes en las bibliotecas españolas*. Madrid, MEC, 1976.
- *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*. París, Imp. Nationale, 1930.
- *Catalogue of the library of the Spanic Society of America*. Boston, G.K. Hall and Co., 1962.
- Clemente San Román, Yolanda: *Impresos madrileños de 1566 a 1625*. Tesis doctoral, 1991. Madrid, Universidad Complutense, 1992.
- Gallardo, Bartolomé: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos...*Madrid, Gredos,1968. (ed. facsímil).
- Heredia, Ricardo: *Catalogue de la Bibliothèque de M. Ricardo comte de Benahavis*. París, 1891-94.

²⁷² Son de gran utilidad los trabajos bibliográficos publicados en *Etiópicas* por Núñez Rivera, Valentín y Rico García, J.M.: "Sobre poesía del siglo de oro. Un estado de la cuestión (1999-2002)" en *Etiópicas* 1 (2004-2005). Candelas Colondrón, Miguel Ángel: "Nuevas lecturas de la poesía de los siglos XVI y XVII (2003-2005)" en *Etiópicas*, 2 (2006) y García Aguilar, Ignacio: "Sobre poesía del siglo de oro. Un estado de la cuestión (2006-2008)" en *Etiópicas*, 5 (2009), y Osuna, Inmaculada, y Sánchez Jiménez, Antonio: "Tendencias en los estudios de poesía del siglo de Oro (2008-2011). Estado de la cuestión y comentario crítico", 8 (2012). También la página de bibliografía de G. Garrote, "Español en Red 1.1: e-bibliografía sobre poesía española del Siglo de Oro, en AnMal Electrónica 28 (2010).

- *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura-Dir. Gral. del libro, 1984.
- Méndez Aparicio, Julia: *Catálogo de los impresos del siglo XVI de la Biblioteca Pública del Estado, Toledo*. Toledo, MEC-Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1993-2010.
- Moseley, William, et alii.: *Spanish literature, 1500-1700. A bibliography of Golden Age Studies in Spanish and English*. 1925-1980. Connecticut, Greenwood Press, 1984.
- Pacci, Ana M^a: *Manual de Bibliografía española*. Pisa, Universidad, 1970.
- Palau y Dulcet, Antonio: *Manual del librero hispanoamericano*. Barcelona, Palau, 1954.
- Penney, Clara Louise: *List of books printed before 1601 in the library of the Hispanic Society of America*. New York, The Hispanic Society of America, 1955.
- Pérez Pastor, Cristóbal: *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid (Siglo XVI)*. Madrid, Tipografía de los huérfanos, 1891
- Rodríguez Moñino, Antonio: *Catálogo de la biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros*. Madrid, Librería para bibliófilos, 1966.
- Rodríguez Moñino, Antonio: *Catálogo de los libros y papeles robados al insigne bibliógrafo D. Bartolomé Gallardo el día 13 de junio de 1823*. Madrid, 1957.
- Salvá y Mallén, Pedro: *Catálogo de la Biblioteca Salvá*. Valencia, 1872.
- Simón Díaz, José: *Impresos del siglo XVI. Poesía*. Cuadernos Bibliográficos. Madrid, CSIC, 1964.
- Simón Díaz, José: *Manual de Bibliografía de la Literatura Española*. Madrid, Gredos, 1980.
- Simón Díaz, José: *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid, CSIC, 1984.
- Thomas, Henry: *Short-little catalogue of books printed in Spain and of spanish books printed elsewhere in Europe before 1601 now in the British Museum*. London, Oxford University Press, 1921.
- Ticknor, George: *Catalogue of the spanish Library and of the portuguese books bequeated by G.T. To the Boston Public Library*. Boston, Trustees, 1879.

- *Universal Short Title Catalogue* ustc.ac.uk

HISTORIA

- Agapito y Revilla, Juan: *Las calles de Valladolid. Nomenclátor histórico*. Valladolid, Casa Martín, 1937.
- Alcalde Prieto, Domingo: *Manual histórico de Valladolid*. Valladolid, Grupo Pinciano, 1992.
- Alcolea, Santiago: "Artes decorativas en la España cristiana (S. XI-XIX)", *Ars Hispaniae*, vol. XX. Madrid, Plus Ultra, 195
- Alonso Cortés, Narciso: "Cervantes en Valladolid" en *Boletín de la sociedad castellana de Excursiones*. Valladolid, Grupo Pinciano, 1986.
- Alonso Cortés, Narciso: "El hermano de Lope" en *Boletín de la sociedad castellana de Excursiones*, Tomo V (1915-1916). Valladolid, Grupo Pinciano, 1986.
- Alonso Cortés, Narciso: "Relación del bautismo de Felipe IV" en *Boletín de la sociedad castellana de Excursiones*, Tomo VII Ed. Facsímil. Valladolid, Grupo Pinciano, 1986.
- Altés Bustelo, José: *La plaza mayor de Valladolid*. Valladolid, Ayuntamiento,
- Ballester Rodríguez, Mateo: "La estirpe de Túbal: relato bíblico e identidad nacional en España" en *Historia y política*, Núm. 29, Enero-junio (2013) (p.219-246).
- Bennasar, Bartolomé: "Valladolid en el reinado de Felipe II" en *Valladolid, corazón del mundo hispánico. Siglo XVI*. Valladolid, Ateneo, 1981.
- Bennasar, Bartolomé: *Valladolid en el Siglo de Oro*. Valladolid, Ayuntamiento, 1983.
- Burrieza, Javier, coord.: *Una historia de Valladolid*. Valladolid, Ayto., 2004.
- Cabeza Rodríguez, A., et alii: "Fiesta y política en Valladolid. La entrada de Felipe III en el año 1600" en *Investigaciones Históricas*, 16 (1996) (p. 77-87)
- Canesi Acevedo, Manuel: *Historia de Valladolid (1750)*. Valladolid, Celso Almunia, 1996.
- Cannavaggio, Jean: "Cervantes y Valladolid" en Castilla. *Estudios de Literatura*, 0 (2009): 69-86.

- Castán, Javier: "Fiestas que ofreció la villa de Valladolid a Felipe II en el año 1592". Comunicación en el Congreso Historia de una ciudad: Ayer. Valladolid, 1996.
- Fundación Casa ducal de Medinaceli, en www.fundacionmedinaceli.org
- González García-Valladolid, Casimiro: *Datos para la historia de la m.n.m.n.h. y excma. ciudad de Valladolid*. Valladolid, Imp. y Lib. Nac. y Extr. Hijos de Rodríguez, 1893.
- Grupo de Investigación HUM 669 (PAI)
<http://www.humanismogiennense.es>
- Herrera Heredia, Antonia: "Historia de un depósito documental: el Archivo del Consulado de Cargadores en Sevilla" en *Actas de las II Jornadas de Andalucía y América* (p.485-499) Universidad Internacional de Andalucía, 1982.
- Ladrón de Guevara e Isasa, Manuel: "La Hidalguía. Privilegios y obligaciones. Las reales Chancillerías" en *Revista de Derecho UNED*, núm. 12, 2013 (p.p. 371-390).
- López Ferreiro, Antonio: *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago*. T. VIII. Santiago, Seminario Conciliar, 1905.
- Martí y Monsó, José: "Menudencias biográfico-artísticas" en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* en 1904.
- Martín González, Juan José: "Urbanismo y arquitectura de Valladolid durante el Renacimiento" en *Valladolid, corazón del mundo hispánico*. Valladolid, Ateneo, 1981.
- Martínez Montero, Jorge "La escalera del palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero, Burgos", en *De Arte*, 4, 2005, (p.75-87).
- Medina, Pedro de: *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España*. Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1590.
- Mendo Carmona, Concepción: "Fuentes documentales para la investigación nobiliaria en la Edad Moderna" en *En la España medieval*, 2006, Anejo I.
- Navascués, Pedro "Puentes de acceso a El Escorial" en *Archivo español de arte*, v. 58 (n. 230); pp. 97-107.

- Parrado del Olmo, Jesús María: "La escultura y la pintura en el Renacimiento" en *Valladolid, corazón del mundo hispánico. S. XVI*. Valladolid, Ateneo, 1981.
- Portal de archivos de la Junta de Andalucía, <http://www.juntadeandalucia.es/>
- Ribot García, Luis Antonio, et alii: *Valladolid, corazón del mundo hispánico.- Siglo XVI* - Historia de Valladolid III. Valladolid, Ateneo, 1981.
- Rojo Vega, Anastasio: "Libros y bibliotecas en Valladolid (1530-1660)" en *Bulletin Hispanique*. Tome 99, N°1, 1997. p. 193-210.
- Rojo Vega, Anastasio: Página sobre historia de Valladolid (anastasiorojovega.com).
- Ruiz García, Elisa: "La carta ejecutoria de hidalguía" en *En la Edad Media*, 14, 2006, (Anejo I).
- Salazar Ramírez, M^a Soledad; *Damasio de Frías. Controversia literaria en la carta de Valladolid*. Valladolid, Diputación, 2002.
- Sangrador Vitores, Matías: *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Valladolid*. Tomo III. Valladolid, 1979. (ed. facsímil).
- Soler Navarro, Ana M^a: *El ducado de Peñaranda. Su origen y desarrollo hasta la desaparición del linaje de los Zúñiga*. Memoria de tesis doctoral dirigida por M^a Concepción Quintanilla Raso. UCM, 2009.

SOBRE LA EDICIÓN DE TEXTOS

- Arellano, Ignacio: "Edición Crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas" en *Crítica textual y Anotación Filológica en obras del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 1991.
- Blecua, Alberto: "Notas sobre la puntuación española hasta el Renacimiento" en *Homenaje a Julián Marías*. Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- Blecua, Alberto: *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia, 1987.
- López Bueno, Begoña: "Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del corpus" en *Criticón*, 83, 2001, pp. 147-164.
- Moll, Jaime: "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro" en *Boletín de la RAE*, 59 (1979), Enero-Abril (p. 49-107) .

- Ortiz Ballester, Antonia María: "Algunos problemas métricos en la edición de textos poéticos del siglo de oro" en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 1991.
- Rojo Vega, Anastasio: "Manuscritos y problemas de edición en el siglo XVI" en *Castilla*, 19, (1994), 129-157.

DICCIONARIOS Y VOCABULARIOS

- Bleiger, G, y Marías, J: *Diccionario de literatura española*. Madrid, Revista de Occidente, 1975.
- Cejador y Frauca, Julio: *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro (fraseología o estilística castellana)*. Ed. A. Madroñal y D. Carbonell. Barcelona, Eds. del Serbal, 2008.
- Chamorro, M^a Inés: *Tesoro de Villanos. Diccionario de Germanía*. Barcelona, Herder, 2002.
- Correas, Gonzalo: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*. Ed. Louis Comber. Madrid, Castalia, 2000.
- Corominas, Joan, y Pascual, J.A.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1980-1991
- Covarrubias, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona, Alta Fulla, 1993.
- Echevarría y Reyes, Aníbal: *Vocabulario de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha compuesto por Miguel Cervantes y Saavedra*. Santiago de Chile, Universidad, 1932.
- Fernández Gómez, Carlos: *Vocabulario completo de Lope de Vega*. Madrid, RAE, 1971.
- González Ollé, F.: "Contribución al vocabulario español del siglo XVI", *CIF*, 2 (1976).
- Fontecha, Carmen: *Glosario de voces comentadas en ediciones de textos clásicos*. Madrid, RFE, 1941.
- Kossoff, A.David: *Vocabulario de la obra poética de Herrera*. Madrid, RAE, 1966
- Pérez Rioja, José Antonio: *Diccionario Literario Universal*. Madrid, Tecnos, 1977.

- Real Academia Española: *Diccionario de Autoridades*. Ed. Facsímil. 3 vols. Madrid, Gredos, 1984.
- Ward, Philip, ed.: *The Oxford Companion to Spanish Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1978.

ESTUDIOS SOBRE LOMAS CANTORAL

- Alonso Cortés, Narciso: "Jerónimo de Lomas Cantoral" en *Revista de Filología Española*, 6, 1919 (p. 375-388)
- Alonso Miguel, Álvaro: "Cómo se construye un cancionero: sobre los sonetos-prólogo de Boscán, Montemayor y Lomas Cantoral" en *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*. Granada, Universidad, 2006.
- Díez Fernández, José Ignacio: "Disposición y ordenación de Las Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral" en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, año LXIX, Enero-Diciembre 1993.
- Fucilla, Joseph G.: "Las imitaciones italianas de Lomas Cantoral" en *Revista de Filología Española*, 17, 1930, p. 155-168.
- García Fernández, Óscar "Unas notas acerca de la elegía de J.de L.C. En la muerte de mi señora, la condesa de Miranda..." en *La maravilla escrita. Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro* (p.389-420).
- Gargano, Antonio: "La poesía nell'epoca di Filippo II: modelli italiani (Caro, Rainerio) e soluzioni ispaniche (Ramírez Pagán, Lomas Cantoral, de la Torre, Herrera)", in *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Quinquecento*. Napoli, Istituto Orientale, 2001.
- Mañá Delgado, Gemma: *La poesía de Jerónimo de Lomas Cantoral*. Tesina de licenciatura dirigida por J.M. Blecua. Barcelona, UA, 1968.
- Matas Caballero, Juan: "Amor y amistad en las cartas y epístolas de Lomas Cantoral" en *Espada del olvido: Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*. León, Universidad, 2005.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad: "Dos traducciones de Lomas Cantoral" en *Criticón*, 59, 1993, pp. 7-20.
- Segura Covarsí, Enrique: "Don Jerónimo de Lomas Cantoral, un petrarquista olvidado" en *Revista de Literatura*, II, 1952, p. 39-75.

ESTUDIOS CON REFERENCIAS A LOMAS CANTORAL

- Alatorre, Antonio: *4 ensayos de arte poética*. Méjico, Colegio de Méjico, 2007.
- Alatorre, Antonio: *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*. Méjico, FCE, 2003.
- Alatorre, Antonio: Reseña de "El amor más desgraciado, Céfalos y Procris", de Agustín de Salazar y Torres, en NRFH, LIII, nº 002 (p.567-570).
- Alonso Cortés, Narciso: *Don Hernando de Acuña*. Valladolid, Viuda de Montero Habana, 1913.
- Alonso Cortés, Narciso: *Miscelánea Vallisoletana*, 1955
- Alonso Cortés, Narciso: *Noticias de una corte literaria*. Madrid, Victoriano Suárez, 1906.
- Alonso Miguel, Álvaro: "Petrarquismo en octosílabos: del Cancionero de Urrea al de Pedro de Rojas" en *Cuadernos de Filología Italiana*, 2005, núm. extraordinario (p. 235-246).
- Alonso Miguel, Álvaro: "Suicidas y pastores: sobre un lugar común de la Égloga II de Garcilaso", en *Pandora*, nº1, 2001 pp 95-106.
- Alonso Miguel, Álvaro: *La poesía italianista*. Madrid, Laberinto, 2002
- Álvarez Seller, M^a Rosa: "La tragedia amorosa, I. *Teatro del Siglo de Oro*. *Estudios de Li.*, 33 , 1997
- Ávila, Ana: "Venus y Adonis durmiendo (a propósito de Pablo Veronés)" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid, vol. XVI, 2004 (pp. 73-90).
- Blecua, Alberto: "Fernando de Herrera y la poesía de su época" en *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Crítica, 1980
- Brown, Gary: "The Peregrino amoroso: four moments of poetic configuration in the spanish love sonnet" en *Neophilologus*, vol. 60, issue 3 (p.366-388) .
- Cabello Porras, Gregorio: "Sobre la configuración de un cancionero petrarquista en el siglo de oro (la serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisi en Quevedo)" en *Ensayos sobre tradición y petrarquismo en el siglo de oro*. Almería, Universidad, 1995.
- Caravaggi, Giovanni: "Alle origini del petrarchismo in Spagna" en *Miscellanea di studi ispanici*, 24, 1971-73

- Cebrián, José: *El mito de Adonis en la poesía de la edad de Oro*. Barcelona, PPU, 1988.
- Cossío, José M^a: *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- Cristóbal, Vicente: *Mujer y Piedra. El mito de Anaxárate en la literatura española*. Huelva, Universidad, 2002.
- Díez Fernández, José Ignacio: "Notas sobre la carta en octosílabo" en *La Epístola*, ed. B. López Bueno. Sevilla, Universidad, 2000. (pp. 151-180).
- Fucilla, Joseph G.: *Estudios sobre petrarquismo en España*. Madrid, CSIC, 1960.
- Gallego Morell, Antonio: *Fama póstuma de Garcilaso de la Vega*. Granada, Universidad, 1978.
- González Miguel: *Luigi Tansillo y España*. Salamanca, Universidad, 1975.
- González Miguel, Graciliano: *Presencia napolitana en el Siglo de oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*. Salamanca, Universidad, 1979
- González Perrotín, Catalina: "La poesía en metros petrarquistas de López Maldonado" en *La maravilla escrita. Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro* (p.404-422). León, Universidad, 2005.
- Güell, Mónica: "Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro: estrategias de escritura y poder" , Nov 2006, Madrid, Spain. 20+5p. <halshs-00176247>
- López Bueno, Begoña: "La renovación poética del Renacimiento al Barroco" en *Historia de la literatura universal. Géneros y temas*. Madrid, Síntesis, 2006.
- Manero Sorolla, Pilar: *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona, PPU, 1987.
- Mateo Mateo, Ramón: *La poesía pastoril española en el siglo XVI*. Tesis doctoral. Madrid, UNED, 1991.
- Melé, Eugenio: "Per la fortuna delle liriche del Tansillo in Spagna" en *Giornale Storico della letteratura italiana*, 66, 1915 (p.284-288).
- Pepe Sarno, Inoia: "Un caso de intertestualitá multipla" en *Symbolae Pisanae. Studi in onore de Guido Mancini*. Pisa, Giardini, 1989.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad: *La oda en la poesía española del siglo XVI*. Santiago, Universidad, 1995.

- Pérez-Abadín Barro, Soledad: *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*. Santiago, Universidad, 2004.
- Prieto, Antonio: *La poesía en la Edad de oro (Renacimiento)*. Madrid, Taurus, 1988.
- Prieto, Antonio: *La poesía española en el siglo XVI*. 2 vols. Madrid, Cátedra, 1984-1987.
- Rodríguez Marín, Francisco: *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- Rubio González, Lorenzo "Vida cultural y literaria de Valladolid en el Renacimiento" en *Valladolid, corazón del mundo hispánico. Siglo XVI*. Valladolid, Ateneo, 1981.
- Seco Santos, Esperanza: *Historia de las traducciones literarias del italiano al español durante el siglo de oro: Influencias*. Madrid, UC, Facultad de Filología, 1985.
- Segura Covarsí, Enrique: *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro (contribución al estudio de la métrica renacentista)*. Madrid, CSIC, 1949.

ESTUDIOS GENERALES

- Alonso Cortés, Narciso: "El traductor de Ludovico Dolce" en *Miscelánea Vallisoletana*, cuarta serie. Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago, 1926.
- Alonso Miguel, Álvaro: *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del cancionero general a la lírica italianista*. London, University, 2001.
- Aparici Llanos, M.P.: "Teorías amorosas en la lírica castellana del XVI" en BBMP, XLIV, 1968 (p.121-167).
- Bayet, Jean: *Literatura Latina*. Barcelona, Ariel, 1983.
- Benavente Barreda, Mariano: "Tópicos de la poesía bucólica de Teócrito al Renacimiento" en *Humanismo, Renacimiento y mundo clásico*. Ed. Sánchez Marín. Madrid, Eds. Clásicas, 1991.
- Blecua, Alberto: "Juan Sánchez Burguillos, el ruiseñor menesteroso del siglo XVI" en *Estudios sobre el siglo de oro. Homenaje a F. Ynduráin*. Madrid, Editora Nacional, 1984.

- Blecua, José Manuel: "Estructura de la crítica literaria en la Edad de Oro" en *Historia y estructura de la Obra Literaria*. Madrid, CSIC, 1971.
- Blecua, José Manuel: *Sobre el rigor poético en España, y otros ensayos*. Madrid, Ariel, 1977.
- Cabello Porras, Gregorio, ed.: *Poéticas de la Metamorfosis. Traducción clásica y modernidad*. Málaga, Universidad, 2002.
- Candelas Colondrón, Miguel Ángel: "Nuevas lecturas de la poesía de los siglos XVI y XVII (2003-2005)" en *Etiópicas*, 2 (2006)
- Carreira, Antonio: "Al margen del sueño erótico en la poesía de los Siglos de Oro, de Antonio Alatorre" en *NRFH*, t. LII, 2004, núm 2 (p. 465-488).
- Cerrón Puga, M^a Luisa: "Las antologías de poesía italiana en la Biblioteca nacional de Madrid (1532-1637)" en *Edad de Oro*, XII (1993) pp 41-60.
- Cerrón Puga, M^a Luisa: "Materiales para la construcción de canon petrarquista: las antologías de las Rimas (libri I-IX)" en *Crítica del Testa*, II, 1999, pp 249-290
- Checa Cremades, José: *La poesía de los siglos de oro: Renacimiento*. Madrid, Playor, 1982.
- Cristóbal, Vicente: "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía" en *Cuadernos de Filología. Estudios Latinos* 2000, 18: (p.35).
- Cruz, Anne J.: *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso*. Amsterdam/Philadelph, John Benjamins Publishing Company, 1988.
- Fernández Mosquera, Santiago: "El cancionero: una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro" en *Bulletin Hispanique*, 97 (p.465-92).
- Fucilla, Joseph G.: "Two generations of Petrarchism and petrarquists in Spanish" en *Modern Philology*, feb., 17, 1930 (p.277-295).
- Fucilla, Joseph G.: *Relaciones hispano-italianas*. Madrid, CSIC, 1953.
- Gallego Morell, Antonio: "La poesía en el siglo XVI (I)" en *Historia de la literatura española*. Madrid, Guadiana, 1974.
- García Aguilar, Ignacio: "Sobre poesía del siglo de oro. Un estado de la cuestión (2006-2008)" en *Etiópicas*, 5 (2009).
- García Galiano, Ángel: *Teoría de la imitación poética en el Renacimiento*. Kassel, Reichenberger, 1992.

- García Galiano, Ángel: *Teoría de la imitación poética en el Renacimiento*. Tesis doctoral. UCM, 1991.
- Gargano, Antonio: *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*. Liguori Editore,
- Garrote Bernal, Gaspar: "Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro" en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*. 4-1993. Editorial Complutense. Madrid. (p.250).
- Gómez Gómez, Jesús: "El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)" en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 11, 171-195. Edit. Complutense, Madrid, 1993.
- Gómez Gómez, Jesús: "La conversación discreta de Damasio de Frías" en *Hispanic Review*, vol. 75, nº 2, primavera 2007 (p.95-112).
- González Serrano, Pilar: "Animales míticos en el mundo clásico" en *Espacio, tiempo y forma*, serie II, Hª Antigua, T, 11, p.137-157. Madrid, 1998.
- Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1984.
- Hernández Esteban, María: "La fusión mítica de Petrarca en Apolo. Aspectos de la poética petrarquista" en *Analecta Malacitana*, VIII, I, 1985 (p. 123-144)
- Howatson, M.C., et alii: *Diccionario de la Literatura Clásica* (Madrid, Alianza, 1991).
- Iglesias, Rosa Mª, y Álvarez, Mª Consuelo: "Los manuales mitológicos del Renacimiento" en *Auster*, 1998 (p. 83-89).
- Lapesa, Rafael: "Poesía de cancionero y poesía italianizante" en *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid, Gredos, 1971.
- Leonard, Irving: *Books of brave*. Berkeley, University of California, 1992.
- Lida de Malkiel, Mª Rosa: *La tradición clásica en España*. Barcelona, Ariel, 1975.
- Lloret, Albert: "Fortuna de los prólogos al cancionero de Ausias March" en *Clàssics i moderns a la cultura literària catalana del Renaixement*. Ed. Alejandro Coroleu. Barcelona, Punctum, 2015 (p.135-158).

- López Bueno, Begoña: *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. VII Encuentro internacional sobre Poesía del Siglo de Oro. Sevilla, Grupo PASO, 2003.
- López Suárez, Mercedes: "La justificación retórica del 'nuevo arte': algunas notas sobre la influencia de la prosa de la vulgar lengua en la Carta a la duquesa de Soma de Boscán" en *Analecta malacitana*, XI, 2 (1988) (pp. 329-347).
- Manero Sorolla, Pilar: *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Barcelona, PPU, 1986.
- Martínez San Juan, Miguel Ángel: "Revisión del concepto de lo horaciano en las epístolas morales del Siglo de Oro español" en *Bull. Hispanique*, 98, 2 (1996) (pp. 291-303).
- Mateo Mateo, Ramón: "La interpretación de las claves bucólicas en la poesía renacentista" en *Epos*, 7, 1991, pp. 313-333.
- Mateo Mateo, Ramón: "El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI" en *Rilce*, 9, 1993, 20-43.
- Núñez Rivera, Valentín y Rico García, J.M.: "Sobre poesía del siglo de oro. Un estado de la cuestión (1999-2002)" en *Etiópicas* 1 (2004-2005).
- Núñez Rivera, Valentín: "Garcilaso, del petrarquismo al clasicismo. A vueltas con la trayectoria poética y su interpretación" en *Alfinge*, 14 (2002) (p1-16).
- Núñez Rivera, Valentín: "Los poemarios líricos en el Siglo de oro: disposición y sentido" en *Philologia Hispalensis*, vol II, nº 1, 1996-1997, p. 155-266.
- Orozco, Emilio: *Manierismo y Barroco*. Madrid, Cátedra, 1981.
- Picklesimer Pardo, M^a Luisa: "El tratamiento del mito en la literatura del Humanismo" en *Humanismo, Renacimiento y mundo clásico*. Ed. Sánchez Marín. Madrid, Eds. Clásicas, 1991.
- Prieto, Antonio: *Penúltimo cuaderno*. Barcelona, Ariel, 2013
- Prieto, Antonio: "El Cancionero petrarquista de Garcilaso" en *Dicenda*, 3, 1984 (p. 97-115).
- Prieto, Antonio: "La fusión mítica" en *Ensayo semiológico de los sistemas literarios*. Madrid, Planeta, 1976³

- Prieto, Antonio: "Sobre literatura comparada" en *Miscelanea di studi ispanici*, 14 (1966-67) p. 310-354.
- Prieto, Antonio: Garcilaso de la Vega. Madrid, SGEL, 1975.
- Prieto, Antonio: *Imago vitae: Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI*. Málaga, Universidad, 2000.
- Rivers, Elías L.: "Géneros poéticos en el Siglo de oro" en *NRFH*, XL (1992).
- Rivers, Elías L.: "La epístola en verso en el Siglo de oro" en *Draco*, 5-6 (1993-1994).
- Rivers, Elías L.: "La problemática de la silva española" en *NRFH* XXXVI (1988), N.1 (p. 249-260).
- Rivers, Elías L.: "The horatian epistle" en *H. Review*, XXII, 3 (1954)
- Romojaro, Rosa: *Funciones del mito clásico en el siglo de oro*. Barcelona, Anthropos, 1998.
- Rubio Árquez, Marcial: "El tópico del agua como espejo en Garcilaso y sus continuadores" en *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*: Roma, 16-18 settembre 1999. / coord. por Antonella Cancellier, Renata Londero, Vol. 1, 2001, págs. 19-30.
- Ruiz de Elvira, Antonio: *Mitología Clásica*. Madrid, Gredos, 1984.
- Salazar Ramírez, M^a Soledad: Las cartas de controversia literaria en el Mss. 570 BPM y Damasio de frías (Teoría literaria y praxis retórico-epistolar. Tesis doctoral. Madrid, 1997
- Salvador Miguel, Nicasio: "La tradición animalística en las Coplas de las calidades de las donas de Pere Torrellas" en *El Crotalón*, 2 (1985) (pp. 215-224).
- Rozas, Juan Manuel: "Petrarca y Ausias march en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro" en *Homenajes. Estudios de Filología española I*. Madrid, 1964.
- Santagata, Marco: "Conessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca" en *Strumenti Critici*, 26, 1975 (p. 80-112).
- Vega, M^a José, y Esteve, Cesc., eds.: *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*. Pontevedra, Mirabel, 2004.
- Vilanova, Antonio: "Preceptistas del siglo XVI" en *Historia General de las literaturas hispánicas*. Vol. III Barcelona, Barna, 1953.

TEXTOS UTILIZADOS

- Acuña, Hernando de: *Poesías de.....* Ed. Lorenzo Rubio. Valladolid, Dip. Provincial, 1981.
- Acuña, Hernando de: *Varias poesías*. Ed. Luis F. Díaz Larios. Madrid, Cátedra, 1982.
- Álcázar, Baltasar de: *Obra poética*. Ed. Valentín Núñez Ribera. Madrid, Cátedra, 2001.
- Aldana, Francisco de: *Poesías castellanas completas*. Ed. José Lara Garrido. Madrid, Cátedra, 2000.
- Aldana, Francisco de: *Poesías*. Ed. Elías L. Rivers. Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- Alonso Cortés, Narciso: "Poesías de autores vallisoletanos", en *Boletín de la sociedad castellana de Excursiones*, Tomo IV (1909-1910) y Tomo V (1915-1916). Valladolid, Grupo Pinciano, 1986.
- Antología de la literatura española de los siglos XI al XVI
- Arfe, Juan de: *De varia commesuración para la escultura y architectura*. Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585
- Bucólicos Griegos. Madrid, Gredos, 1986.
- Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso*. Ed. F.J. Alcántara. Trad. Jerónimo de Urrea. Barcelona, Planeta, 1988.
- Bembo, Pietro Rime Venetia, 1530.
- Blecua, Alberto: "Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI" en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 52, 1968, p.113-138.
- Boscán, Juan: *Obras*. Ed. Carlos Clavería. Barcelona, PPU, 1991.
- *Cancionero de poesías varias*, Mss. 617. Ed. J.J. Labrador et alii. Madrid, El Crotalón, 1986.
- Cancionero de poetas españoles de los siglos XVI y XVII colectado e ilustrado por don C.A. de la Barrera. Madrid
- Mss. 80, BMP (fol. 306 r) 1852-1862
- *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor, recopilado por D. Agustín Durán*. Madrid, Eusebio Aguado, 1829.
- Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella. Ed. Ralph A. di Franco. Madrid, Patrimonio Nacional, 1989.

- *Delle rime di diversi Nobili Huomini et Eccellenti poeti nella lingua toscana* Libro Secondo. Venecia, 1548.
- Castillo Vega, Anastasio: "Manuscritos y problemas de edición" en *Castilla*, 19, 1994.
- Cervantes, Miguel de: *La Galatea*, Libro VI. Ed. de Avelar Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1987 (Col. Clásicos Castellanos).
- Cetina, Gutierre de: *Sonetos y madrigales completos*. Ed. Begoña López Bueno. Madrid, Cátedra, 1981.
- Cicerón, M. Tulio: *Tusculanas*. Ed. J.A. Enríquez. Madrid, Coloquio, 1986.
- Cicerón, M. Tulio: Pro Archia poeta oratio.
- Cossío, José María: *Los toros en la poesía castellana: estudio y antología*. Compañía ibero-americana de publicaciones, s.a., 1931
- Coster, Adophe: *Fernando de Herrera (el divino)*. París, Honoré Champion, 1908.
- Daza Chacón, Dionisio: *Práctica y teórica de la cirugía*.
- *Diacceto, Francesco da: Panegirico di....* In Roma: per Ludouico Vicentino, 1526. (Biblioteca de la Universidad de Salamanca).
- Díaz Plaja, G., ed.: *Antología Mayor de la Literatura española*, Tomo II. Barcelona, Labor, 1958.
- Durán, Agustín, ed.: *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, romances cortos y glosas anteriores al siglo XVIII*. Madrid, Eusebio Aguado, 1829.
- Espinosa, Pedro de: *Flores de poetas ilustres en Poetas españoles de los siglos XVI y XVII*. BAE, T. 42. Madrid, Rivadeneyra,
- Floresta de Rimas antiguas castellanas, ordenadas por D. Juan Nicolás Böhl de Faber. Hamburgo, Librería de Porthes y Besser, 1821.
- *I fiori delle rime de Poeti Illustri, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli*. Venecia, 1569.
- Foulchè-Delbosch: "136 sonnets anonymes" en *Revue Hispanique*, VI, 1899, 380
- *Floresta de lírica española*. Ed. J.M. Blecua. Madrid, Gredos, 1979(3)
- Frías, Damasio de: *Diálogo en alabanza de Valladolid*, ed. N. Alonso Cortés, en *Miscelánea vallisoletana*, 2ª serie. Madrid, Zapatero, 1919.

- Gallego Morell, Antonio: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid, Gredos, 1972(2).
- Gambara, Verónica: *Rime*, Ruscelli, Venecia, Plinio Pietrasanta, 1554,
- Herrera, Fernando de: *Obra poética*. Ed. Crítica J.M. Blecua. Madrid, Anejos de la BRAE, 1975.
- Herrera, Fernando de: *Poesía castellana original completa*. Ed. Cristóbal Cuevas. Madrid, Cátedra, 1985.
- Herrera, Fernando de: *Poesías*. Ed. Victoriano Roncero López. Madrid, Castalia, 1992.
- Horacio: *Artes poéticas*. Ed. Bilingüe de Aníbal González. Madrid, Taurus, 1987.
- Horacio: *Epodos y Odas*. Ed. Vicente Cristóbal López. Madrid, Alianza, 1985.
- Hurtado de Mendoza, Diego: *Poesía Completa*. Ed. José Ignacio Díez Fernández. Madrid, Planeta, 1989.
- *I fiori delle rime de Poeti Illustri, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli. Venecia, Giovanbattista e Melchior Sessa Fratelli, 1558*
- *I fiori delle Rime de Poeti Illustri Girolamo Ruscelli. Venetia, 1569.*
- *Poesía de la Edad de Oro. I Renacimiento*. Ed. J.M. Blecua Madrid. Castalia, 1984(3).
- Isaac, Jorge (*Canciones populares*, 442) Biblioteca virtual. Luis Ángel Arango. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/cancion>
- Lomas Cantoral, Jerónimo de: *Las obras de, en tres libros divididas*. Madrid, Pierres Cosin, 1578.
- Lomas Cantoral, Jerónimo de: *Las obras de ..., en tres libros divididas*. Ed. Lorenzo Rubio. Valladolid, Dip. Provincial, 1980.
- López Pinciano, Alonso: *Philosophia Antigua Poética*. E. Alfredo Carballo Picazo. Madrid, CSIC, 1973.
- Manrique, Jorge: *Poesía*. Ed. Jesús-Manuel Alda Tesán. Madrid, Cátedra, 1980.
- March, Ausias: *Obras Completas*. Ed. Rafael Ferreres. (2 vols.). Madrid, Castalia, 1982.
- Micó, José M^a, y Siles, Jaime, ed.: *Paraíso Cerrado. Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.

- Medrano, Julián de: *Silva curiosa*. Ed. de Mercedes Alcalá. New York: Peter Lang, 1998.
- Montanos, Francisco de: *Arte de música theorica y pratica* de Francisco de Montanos, racionero en la iglesia mayor de Valladolid. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1592.
- Montemayor, Jorge de: *Poesía completa*. Ed. J.B. Avallé Arce. Madrid, Biblioteca Castro, 1996.
- Ovidio Nasón, Publio: *Las Metamorfosis*. Ed. Antonio Ruiz de Elvira (3 vols.). Madrid, Alma mater, 1982.
- Petrarca, Francesco: *Canzoniere*. Ed. Marco Santagata. Milano, Arnoldo Mondadori, 1996.
- Petrarca, Francisco: *Cancionero*. Ed. bilingüe de Jacobo Cortines (2 vols.). Madrid, Cátedra, 1984.
- Petrarca, Francisco: *Triunfos*. Ed. Jacobo Cortines y Manuel Carrera. Madrid, Editora Nacional, 1983.
- Platón: *Íón, o sobre la Ilíada*. Trad. Francisco de P. Samaranch. En *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1969.
- Plinio el viejo: *Historia Natural*. París, Belles Lettres, 1950.
- *Poesía Heroica del Imperio*. Antología y prólogo de Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco. Tomo I. Barcelona, Eds. Jerarquía, 1940.
- *Poesías barias y recreación de buenos ingenios*. Ed. Hill. Indiana, Indiana University Studies, X, 1923.
- *Poesías de veinte i dos autores españoles del siglo décimo sexto, traducidas en lengua italiana por don Juan Francisco de Masdeu*. Roma, Luis Perego Salvioni, 1786.
- *Poesías varias*. Mss. 3888 de la BNM (fol. 128)
- *Poesías*. Mss. 372 de la BN de París (fol. 127 v.)
- The Cancionero "Manuel de Faria". A critical edition with introduction and notes by Edward Glaser. Münster Westfalen, Aschedorffsche verlagsbuchhsndlung, 1968"
- *Rime*. Venecia, 1985
- *Delle rime di diversi Nobili Huomini et Eccellenti poeti nella lingua toscana*. Libro Secondo. Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1548.
- *Rime Scelte*. Venecia, 1588

- *Delle Rime Scelte da diversi autori di nuovo corrette e ristampate*. Primo vol. Venetia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1564
- Saenz de Santallana y Espinosa, Rodrigo: *La Sphera de Iuan de Sacro Bosco, nueva y fielmente traduzida de Latin en Romance por Rodrigo Saenz de Santayana y Spinosa. Con vna exposición del mismo...*Valladolid, Adrian Ghemart, 1567.
- Sannazzaro, Jacopo: *Opere Volgari*. Padova, 1723
- Tansillo, Luigi: *Canzoniere*. Ed. Erasmo Percopo. Nápoles, Liguori, Editore, 1996.
- Tasso, Bernardo: *Rime*. Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1560
- Torre, Francisco de la: *Poesía Completa*. Ed. M^a Luisa Cerrón Puga. Madrid, Cátedra, 1984.
- Torres Nebrera, Gregorio: *Antología lírica renacentista*. 2 vols. Madrid, Narcea, 1983.
- Villamediana, Conde de: *Conde de Villamediana. Poesía*. Ed. M^a Teresa Ruestes. Madrid, Planeta, 1992.
- Virgilio: *Bucólicas. Geórgicas*. Ed. Bartolomé Segura Ramos. Madrid, Alianza, 1986.

APÉNDICE I

Composiciones no incluidas en las *Obras*

Soneto

Vivid, que sí haréis versos divinos
mil y mil siglos, pues por vos responde
aquel ilustre espíritu que asconde
el cielo, amigo de trabajos dinos.

Sus obras despreciaron los caminos
que huella el ocio vil, siguiendo adonde
la virtud a la pluma corresponde
y el ánimo a los hechos peregrinos.

Por ellas sois más claros y famosos,
y ellos también por vos más resplandecen,
merced del cielo a vuestro Autor debida,

que bien los que virtud siguen merecen
con sus hechos allá vivir gloriosos
y acá en sus versos con inmortal vida.

Mss. 3.888 BNM, fol. 128 – En el encabezamiento aparece el nombre del poeta (gerónimo de Lomas Cantoral) y al lado una tachadura, donde podría poner “Salado” (¿El destinatario del poema? ¿O tal vez una duda en la atribución, que puede confundir a poetas de la misma escuela?)

El poema aparece copiado en el mss. 80 (m.127) de la BMP de Santander, tomo I, sec. 2ª, p.306:

Cancionero de poetas españoles de los siglos XVI y XVII colectado e ilustrado por don C.A. de la Barrera Está descrito por M. Artigas en el catálogo de manuscritos de la Biblioteca Menéndez Pelayo. Santander, J.Martínez, 1930 (p.p. 128-138)

En el encabezamiento: de geronymo de lomas cantoral al autor = soneto” (No presenta diferencias, excepto un cambio de orden en el verso 10: y ellas por vos también más resplandecen, que se anota como error del copista, corrigiendo al verso correcto).

Lo cita Simón Díaz, B.L.H., Tomo XIII, nº 2582

Soneto de Jerónimo de Lomas Cantoral al autor¹
(a Francisco Montanos)

Tú que con largo estudio peregrino
en el discurso muestras de tus artes
la proporción, la música y las partes
del mundo y de este cielo cristalino,

y como al Hacedor suyo divino
alaba todo en ser, oficio y partes,
a cuya imitación tú las repartes,
abriendo de alabanza un gran camino,

mientras el sol el orbe todo alumbre
y de Pisuerga al mar fuere el tributo
y yo viviere, si bastase a tanto

tendrás de honor la merecida cumbre,
y de tus artes la doctrina y fructo
al mundo darán voz, y al cielo espanto.

¹ *Arte de música teórica y práctica*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1592, h. 7 r).

<p>En Montanos: <i>Arte de Música teórica y Práctica</i>, 1592. “De proporcione”. F.1 (60) v.</p>	<p>En edición de 1578</p>
<p>Del árbol del señor, claro DeDelo ofrezcaos primicia, rico y gran tesoro, que si Túbal morara en nuestro suelo en triunfo os levantara estatua de oro.</p> <p>De vuestro nombre el soberano coro eterno estienda por el mundo el vuelo, pues de tristeza levantáis y lloro al alma a contemplar cosas del cielo.</p> <p>Numeral proporción, distancia y partes, la Armónica y la Métrica, y con estas la Rítmica mostráis divinamente.</p> <p>Pincia os celebre con eternas fiestas, levantenos estatua en cien mil partes, con Daphne, Apolo ciña vuestra frente.</p>	<p>Del árbol del señor claro de Delo ofrezcaos Pincia rico y gran tesoro, que si Túbal morara en nuestro suelo, en triunfo os alzara estatua de oro.</p> <p>De vuestro nombre el soberano coro eterno estienda por el mundo el vuelo, las almas levantáis de pena y lloro, libres, a imaginar cosas del cielo.</p> <p>Numeral proporción, distancia y partes, armónica, orgánica, y con éstas, la métrica mostráis divinamente.</p> <p>Pincia os celebre con eternas fiestas, levanten os estatua en cien mil partes, con Dafne, Apolo ciña vuestra frente.</p>

Mss. 372 BN París. Fines del siglo XVI ²	Edición de 1578
<p>Lloro mi mal y canto tu hermosura Señora, quanto vella, desdeñosa; tus soles y tu cumbre de oro hermosa, principio de mi llanto y pena dura;</p> <p>Las perlas, los rubíes, con quien Natura vistió tu boca angélica y graçiosa; tus manos y tu frente do reposa el más fino marfil y nieve pura;</p> <p>tu graçia, ser valor y cortesía, tu honestidad y aquel hablar del çielo que al corazón más duro vuelve blando.</p> <p>¡Ay, Dios!, si en galardón de esta porfía mirases, una vez, blanda mi duelo, ¡dichoso mi vivir siempre penando!.</p>	<p>Lloro mi mal y canto tu belleza, ingrata Filis, rara y desdeñosa, tus soles y tu cumbre tan hermosa, principio de mi llanto y mi tristeza;</p> <p>tus perlas y rubís, tu gentileza, la gracia de tu rostro, do reposa el blanco lirio y la purpúrea rosa, y con ello tu saña y aspereza;</p> <p>tu valor alto y tu merecimiento, tu suerte y aquel tierno hablar del cielo que ablanda al corazón más duro en tanto.</p> <p>¡Oh, bienaventurado tal intento si ya volviesen blandas a mi duelo las vivas lumbres que llorando canto!</p>

² En Blecua, Alberto: "Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética en el siglo XVI" en BRA de Buenas Letras de Barcelona, XXXII, 1967-68

136 sonnets anonymes ³	Edición de 1578
<p>O dulce sueño, o dulce sentimiento, que imagen de la muerte eres llamado, imagen de la vida trastornado, a mí más oi, que fue solo un momento.</p> <p>No vuela tan ligero un pensamiento ni el raio por las nubes inflamado que me duró la vida que me has dado mas no sufrió la gloria mi tormento.</p> <p>Plegue a Dios, dixe entonces con voz fuerte, nunca duerma yo si estoi despierto, mas recordé con sueño muy más cierto</p> <p>y tanto que vivía con la muerte, pagado con la vida estoi más cierto que lo pudiera estar la misma muerte</p>	<p>¡Oh, dulce sueño! ¡Dulce acertamiento! ¡Oh, dulce descansar del día cansado! Bien dicen que a la muerte es comparado el hombre que en él baña el sentimiento.</p> <p>¡Oh, dulce reposar!, do el pensamiento el premio recibió del mal pasado, si no cortara el hilo mi cuidado y volviera más fuerte mi tormento.</p> <p>¡Oh, sabroso momento!, que aún despierto estando, en si era sueño o no dudaba, ¡tanto me vi contento y venturoso!</p> <p>Mas viendo que era bien que me sobraba, de sólo imaginarlo quedé muerto, y conocí ser sueño mi reposo.</p>

³ Sonetos procedentes del Ms.2 y Ms.4 de la BNM, del primer cuarto del siglo XVII. El soneto similar al de Lomas lleva el número 95. Publicados por Foulchère-Delbosc en *Revue Hispanique*, VI, 1899

APÉNDICE II

DOCUMENTOS SOBRE JERÓNIMO
DE LOMAS CANTORAL

DOCUMENTOS SOBRE JERÓNIMO DE LOMAS CANTORAL

ARCHIVO DE LA CHANCILLERÍA

- Pleito de hidalguía (1571) – Villegas, ad perpetuam rei memoriam, env.30, leg.1426-2
- Pleitos civiles – Alonso Rodríguez, Caja 2923, Exp. 3 (Pleitos de los hijos de Mateo)
- Pleito de doña María de Palenque y su hermana Cecilia (Id. 238, fenecidos)
- Alonso Rodríguez, fenecidos, env. 531 Pleito de los sobrinos de Lomas. 1588. Declaraciones de Lomas en 1590.
-

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL Y UNIVERSITARIO DE VALLADOLID

- Pleito entre Jerónimo su hermano Mateo - Protocolos. Gaspar de Castro, 1583., fol. 88
- Escritura de Pedro de Lomas, hermano de Jerónimo – Protocolos. Juan de Rozas, 1552, fol. 1349. (233 r.r.)
- Inventario de bienes de Mateo de Lomas a la muerte de su mujer. Protocolos: Gaspar de Castro, 1585., fol. 228
- Libro de Matrícula de 1967 y sigs.
- Escritura de Pedro, sobrino de Jerónimo – Protocolos. Antonio de Ordás, 1605, fol. 330 v. (982 R.B.)
- Archivo del Hospital de Esgueva: Libro-memoria de Mattheo Lomas Cantoral
- Luis de Balderas – escritura del 14 de junio de 1581
- Testamento de Mateo Lomas (22 de febrero de 1586 (En A.C., Hernando de Acuña)
- Testamento de Pedro de Lomas, padre de Jerónimo (1550)
- Testamento dado ante Miguel Delgado. 1614
- Testamento de Pedro de Lomas, sobrino de Jerónimo. 1592
- Testamento del Ido. Piñán. 1585
- Testamento de Beatriz de Montemayor, madre de Luis Salado. 1565

ARCHIVO DE SIMANCAS

- Juro a favor de Felipe Ortega. Incluye testamento. CME, 283, 36 y 281,6
- Contaduría mayor de Hacienda: Juros
CME 233,40 (Testamento de Mateo)
432,11//432,62//432,65//435,28
- Libro de Registros (de relaciones)- Memoriales de la cámara de Castilla –
licencia para la impresión de libros Archivo General del Sello. Libro de
Relaciones 23, fo. 308v. Libro de Relaciones 24, fo. 308v.

ARCHIVO DEL OBISPADO DE VALLADOLID

- Libro de bautizados de La Antigua - partidas de bautismo de los hijos de
Pedro de Lomas y Antonia de Cosgaya: Juliana (1534) Rodrigo (1536) y de
Ana/(1544),
- Libro de bautizados de San Miguel 1552 1568: Partidas de bautismo de un
hijo de Jerónimo de Lomas y Ana de Santiago – Alonso (1564)
- Libro de bautizados de San Julián – Partidas de bautismo de los hijos de
Jerónimo de Lomas y Ana de Santiago: Gaspar (1565), Mateo (1567),
Julián (1568), Antonia (1570), Jerónima (1572), Ana (1574) y Antonia
(1576).

ARCHIVO DE PROTOCOLOS DE MADRID

- Poder de Lomas a su hermano Francisco de Silva - Baltasar de Jos, nº
789, año 1975-76 (fol.257v-258 r.)

LAS OBRAS DE
JERÓNIMO DE LOMAS CANTORAL
EN TRES LIBROS DIVIDIDAS

PORTADA¹

Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral, en tres libros divididas. Al ilustrísimo señor don Juan de Zúñiga, Bazán y Avellaneda, conde de Miranda, marqués de La Bañeza y señor de las casas de Bazán y Avellaneda. etc.

Con Privilegio.

En Madrid, en casa de Pierres Cosin. Año 1578.

LO QUE CONTIENEN ESTOS TRES LIBROS SUMARIAMENTE

El primero, las Piscatorias del Tansillo², traducidas por el autor; coplas castellanas, parte de ellas amorosas, al nombre alegórico de Filis, y parte a ocasiones diversas. El segundo, todo género de composición de versos de siete y once sílabas, celebrando la misma Filis. El tercero, en la misma manera de verso del segundo, diferentes propósitos en varias composiciones.

LICENCIA REAL³

Don Felipe, por la gracia de Dios rey de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias, de Jerusalem, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorcas, de Sevilla, de Cerdeña, de Córdoba, de Córcega, de Murcia, de Jaén, conde de Flandes y del Tirol, etc., por cuanto por parte de vos, Jerónimo de Lomas Cantoral, nos ha sido hecha relación diciendo que vos habíades compuesto un libro intitulado Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral, repartido en tres libros de poesía, suplicándonos, atento que era útil y provechoso, vos mandásemos dar licencia y facultad para lo poder imprimir, y privilegio por veinte años, o como la nuestra merced fuese, lo cual visto por los del nuestro consejo, y como por su mandado se hicieron en el libro las diligencias que la pragmática por nos agora nuevamente hecha dispone, fue acordado que

¹ Mónica Güell, en su artículo "Paratextos de algunos libros de poesía del siglo de Oro: estrategias de escritura y poder" analiza la estructura repetida de estos preliminares de libros, y entre los modelos analizados se encuentra la obra de Lomas.

² En la edición, "Transito". Corrijo lo que sin duda es un fallo de transcripción.

³ En la ed. de Lorenzo Rubio no aparecen la Licencia Real, Privilegio, Carta Aprobatoria, Tasa, ni Erratas.

debíamos mandar dar esta nuestra carta para vos en la dicha razón, y nos tuvimoslo por bien; por la cual vos damos licencia y facultad, o a cualquier impresor de estos nuestros reinos que vuestro poder hobiere, para que por esta vez podáis imprimir e imprimáis el dicho libro que de suso se hace mención, sin que por ello cayáis ni incurráis en pena alguna; y mandamos que después de impreso no se pueda vender ni venda sin que primero se traiga al nuestro consejo juntamente con el original que en él fue visto, que va rubricado y firmado al fin de él de Gonzalo Pumarejo, nuestro escribano de cámara de los que residen en el nuestro consejo, para que se vea la dicha impresión si está conforme al original, y se tase el precio por el que se hubiere de vender cada volumen, so pena de caer e incurrir en las penas contenidas en la dicha pragmática y leyes de nuestros reinos, de lo cual mandamos dar y dimos esta nuestra carta sellada con nuestro sello y librada por los del nuestro consejo.

Dada en Madrid, a 7 días del mes de Octubre de 1577 años. Va sobre raído "reinos". Vala.

El licenciado Fuen Mayor. El licenciado Contreras. El D. Francisco de Avedillo. El licenciado Francisco Chaves. El doctor Aguilera. El L.don Lope de Guzmán.

Yo, Gonzalo Pumarejo, secretario de cámara de Su M., la hice escrebir por su mandado, con acuerdo de los de su consejo.

PRIVILEGIO

El Rey, por cuanto por parte de vos, Jerónimo de Lomas Cantoral, nos fue hecha relación que vos habíades compuesto un libro intitulado Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral, el cual con licencia nuestra estaba impreso, en el cual habíades puesto mucho trabajo, suplicándonos vos diésemos licencia y facultad para lo poder vender, y privilegio por tiempo de veinte años para que otro ninguno le pudiese imprimir, o como la vuestra merced fuese, lo cual visto por los del nuestro consejo, por cuanto en el dicho libro se hizo la diligencia que la pregmática por nos hecha sobre la impresión de los libros dispone, por os hacer bien y merced fue acordado que debíamos mandar dar esta nuestra cédula para

vos, en la dicha razón, y nos tovimoslo por bien, por la cual vos damos licencia para que vos o la persona que vuestro poder hobiere y no otra persona alguna podáis hacer imprimir el libro que de suso se hace minción en estos nuestros reinos de Castilla por tiempo y espacio de ocho años primeros siguientes que corran y se cuenten desde el día de la fecha de esta nuestra cédula en adelante, so pena que cualquiera persona o personas que sin tener para ello vuestro poder lo imprimiere o vendiere, o hiciere imprimir o vender, pierda toda la impresión que hiciere, con los moldes y aparejos de ella, y más incurra en pena de cincuenta mil maravedís cada vez que lo contrario hiciere; la cual dicha pena sea la tercera parte para la persona que lo acusare, y la otra tercia parte para el juez que lo sentenciare, y la otra tercia parte para la nuestra cámara y fisco, con tanto que todas las veces que hobiéredes de hacer imprimir el dicho libro durante el dicho tiempo de los dichos ocho años le traigáis al nuestro consejo juntamente con el original que en él fue visto, que va rubricado al fin por Gonzalo Pumarejo, nuestro escribano que fue de cámara de los que en el nuestro consejo residen, para que se vea si la dicha impresión está conforme a él, y se dé licencia para lo poder vender, y se tase el precio a como se hobiere de vender, so pena de caer e incurrir en las penas contenidas en la dicha pragmática. Y mandamos a los del nuestro consejo y a otras cualesquier Justicias de estos reinos que guarden, cumplan y ejecuten esta nuestra cédula y todo lo en ella contenido.

Hecha en el bosque de Segovia a once días del mes de Junio de mil y quinientos y setenta y ocho años. Yo, el Rey.

Por mandado de Su Majestad, Antonio de Eraso

CARTA APROBATORIA

Muy poderoso Señor:

Por mandado de V. Alteza he visto este libro de las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral, las cuales son compuestas en diferentes géneros de versos y con variedad de conceptos, que es el decoro de la poesía. Algunas cosas van enmendadas por no ser tan bien sonantes, otras por mejor ornato de nuestra lengua. Es libro que será útil para la diferencia de canciones, octavas rimas,

redondillas, sonetos, sextinas y otros modos de versos que, a imitación de la poesía italiana, los españoles han inventado, por lo cual me parece útil y digno en este género de que V. Alteza le haga merced dalle licencia para que le imprima. Y porque etc. de este estudio de V. Alteza.

Y por su mandado

El maestro Juan López de Hoyos

TASA

Yo, Miguel de Ondarza Zavala, escribano de cámara de Su Majestad de los que residen en su consejo, doy fee que por los señores del consejo de Su Majestad fue tasado cada pliego del libro intitulado Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral. en tres libros divididas a cinco blancas, y ansí mandaron se venda, y no en más, y que esta tasación se ponga en fin de cada libro, y para que de ello conste, di la presente.

En Madrid, a catorce días del mes de Junio de mil y quinientos y setenta y ocho años

Miguel de Ondarza Zavala

ERRATAS

Hoja.Plana.Línea.Por, diga.

En el prólogo - 3.1. 1.Saliendo luz, saliendo a luz

Lib. 1 - 5.2.4. Sol, suelo. 7. 2. 8. diosos, dioses. 8.2.1.qui, que. 12.2.1.este versar sobra. 13.1.15.tasa medida, tasa y medida. 15.1.9.tanpoco, tampoco. 3.1.1.pen. te mas, temas. 31.2.6. de termino, determino. 30.2.12. saco su victoria, saco victoria. 40.2.4.cuanto, cuando. 33.2.3. yel, hiel. 34.2.13.1a,le. 36.1.fin. mejor, mejor. 37.1.11. a si,asi. 37.2.pen.y ci, y cria. 39.1.14. Toda, Todo. 40.2.15.es mal, es el mal. 43.1.antep. deshecha, desecha. 53.2.6. no tiene, no te tiene. 55.2. 11.cuanto, que cuanto. 57.1.fin. tanpoco, tampoco. 58.27. preciasse, preciase. 62. 1. 13.patado, parado.

Lib. II - 70.2.5. combatir, convertir. 75.2.8.y mis, y a mi. 76.1.10.ni mal, ni mi mal. 78.1. antep.anda, andas. 79.1.1. tan bien, tambien. 80.2. 10. deshecho, desecho. 81.2.6. al, el. 87.2. 12.quieras, quieres. 88.2.pen. renozcas, reconozcas. 92.2.2.blanda, blanca. 97.2.3.aspira, aspiraba. 99.2.pen.que destierro, que de destierro. 94.1.4.no llegues, no te llegues. 105.2.8.lor, los. 105.2.11.y hace, y le hace. 107.1.8.tambien, tan bien.107.2.12.dolor, dolor.14.qua, que.107.2.12.y que, que. 108. 1. 1. perdida, pedida. 110.1.11.ol alma, el alma. 113.2. 16.esparte, es parte. 119.1. 1.que un, que en un. 123.2.4.aún, a un. 125. 1. 16. fuesse, fuese. 129. 1. 14. loca, poca. 15. madita, maldita. 128.1.15.hes,es.pen.ha,a. 132. 1.13.aún, a un. 133.1.pen.empeñado, empañado. 135.2.1.alma mia, al alma al.

Lib. III - 143.1.3.aun, a un. 147.2.4.brava y, brava y fiera. 148.2. 10. pada, dada. 149.1. 14.nada, en nada. 152.1.9.ha, a. 153.6.charo, caro. 11.obra, aura. 155.1.8.ni rigor, ni al rigor. 56.2.9. .de, da. 11.contenta, con tanta. 159.2.13.ni el, ni en el. 163.2.6. andas, andabas. 165.2.6.en su, en la su. 167.1.4.quieres dar al, quieres al.2.7.alguda, alguna. 169.2.19.siente, si entre.170.2.3. contentento, contento. 173.1.4.assi, a sí. 174. 2. 9. andan, andar. 177.1.3.assi, a si. 179.1.17.nil, mil. 182. 2. 7. Erudice, Euridice. 186.1.16.en en dulce, en dulce. 189.1. 17.cuanto, cuando. 191.2.26.rubicuddo, rubicundo. fin. gue, que. 193.2.

13.asido, ha sido. 194. 2. fin. algunos, alguno. 199.2. 17. Mostrábase en ella, en ella se mostraba. 200.1.3.si suerte, si su suerte. 200.2. 13.aun, a un. 102.1.15.tracado, trocado. 109.1. 16. sosiega, sossiega. 110.2.3.riste, triste.17.come, como. 103.2. 14. pre, presto. 104.1.11.aun, a un.14.ha, a. 116. 2.6. vuestra, nuestra. 7. hierra, yerra. 222.2. 1. Basso, vaso. 223. 2. 9. profunpo, profundo. 229.1.3.trifles, tristes 229.2.5. resplande, resplandece. antep. ye, ya. 233.1.5. ollas, hollar. 11.tan poco, tampoco. 234.2.4.ya, y a.7.iporquesia, ipocresía. 235.1.8.entro, en otro. 235.2.12.y todos son, y todo es dar. fin.con otra, contra. 236.1.fin. diga las glorias, y triunfos, que tuvieron. 237.1.6.con postura, compostura. 237. 1.9. deshecha, desecha. 237.2.fin. cuidados, cuydados. 238.2.1.ha, a. 242. 1. 15. ojas, hojas. 242.2.7.cobar dehonora, cavarde honora. 242.2.18.da,dó. 243. 1. 7. verdadero, verdadero. 12. cuanto gozo, gozo cuanto.

En Madrid, a XXX de mayo de M.D.Lxxviii. Juan Vázquez del Mármol.

DEDICATORIA

Al ilustrísimo señor don Juan de Zúñiga, Bazán y Avellaneda, conde de Miranda, marqués de La Bañeza y señor de las casas de Bazán y Avellaneda. Jerónimo de Lomas Cantoral.

S.

Muchas razones hay, ilustrísimo señor, que justamente obligan a presentar a V.S. este libro, pero entre todas, dos con mayor fuerza: la una es la deuda general que al valor y ser de V.S. se debe como en quien verdaderamente se ven juntas todas las virtudes dignas de un ánimo generoso, y como yo esté a esto más que todos obligado por las muchas mercedes que, como hechura de esa casa, así de V.S. como de sus pasados he recebido, como quien las reconoce y desea⁴, si posible fuera, satisfacer, ofrezco a V.S. la cosa que más amo y estimo; la otra razón que a esto mesmo me obliga es que, habiendo yo de sacar mis

⁴ Reproduce este fragmento M. Güell, señalando cómo Lomas se siente en deuda no sólo espiritual, sino también material, ya que se reconoce criado del conde. También señala Lomas que está al servicio de la casa de Zúñiga desde antes de que actual conde heredara el título, y se llama “hechura” de esa casa.

obras a luz y publicarlas debajo de algún gran nombre que como escudo las amparase de las injuriosas fuerzas del tiempo, satisfaciendo antes a la persuasión de mis amigos que a lo que a ellas se debe, no me parece que cumplía, por la obligación dicha, con menos que con ofrecer las a V.S., con intento de que en la gloria que de esto se les ha de seguir seamos iguales, que no será pequeña saliendo a luz y al esclarecido nombre de V.S. dedicadas⁵. Suplico a V.S. las reciba con el ánimo que suele hacer a todos merced, que con este favor podré tener certeza de que serán con alegre rostro admitidas donde quiera que las llevare su dichosa ventura, que tal será siendo de V.S. favorecidas, cuya ilustrísima persona y estado con suma felicidad por muy largos años Nuestro Señor guarde y acreciente, etc.

Ilustrísimo Señor

B. los pies a V.S. su criado

Jerónimo de Lomas Cantoral

Al mismo señor, el autor

SONETO

*Yo sé que, como Ícaro atrevido,
de vuestro claro y grande honor al cielo
me levanto, cual vuela pequeñuelo
animal a la luz, do va perdido⁶.*

⁵ Señala Güell la lítote utilizada por Lomas, afirmando que “tales lítotes, mediante el uso de negaciones y dobles negaciones, afirman la supremacía del noble dedicatario y/o la del poeta; con ellas el poeta deja entender mucho más de lo que dice.”

⁶ Lomas utiliza el tópico del animal que es atraído irresistiblemente por la luz, junto a la que muere. El tópico suele estar aplicado a la atracción amorosa: así lo usan Petrarca (CXLI), Cetina (SON. XLII, Hurtado de Mendoza o Montemayor, Herrera o Torre. Aparici señala que la fuente, que González Miguel llama tansilliana, puede encontrarse ya en los poetas provenzales, y cita una composición de Folquet de Marsella. Vid. “Teorías amorosas...”, BBMP, XLIV 1968 p.136.

Y sé que de él al sol esclarecido
y ardiente, ciego y de mi heroico celo
derretidas las alas, de do vuelo
cairé en el mar, del propio error vencido.

Y, con todo, no pongo al codicioso
deseo de inmortal por vos hacerse
tasa en la voz, señor, de vuestra gloria,

porque, ya que no pueda en ella verse,
se diga que por alto y animoso,
si las plumas quemó, ganó memoria.⁷

⁷ M. Güell reproduce este soneto como ejemplo de un tópico en las dedicatorias de libros en el Siglo de Oro. Dice que “el soneto oscila entre dos polos, la afirmación del error de la empresa en el segundo cuarteto (v. 8) y su negación en los tercetos, con la promesa de gloria e inmortalidad que unirán al poeta y a su protector. Insiste en el atrevimiento, el “codicioso deseo” del poeta y la inmortalidad.”

Güell, que cita por la edición de 1578, reproduce el último versos sin acentuación: “si las plumas quemo, gano memoria”.

Señala Rubio la utilización del tema de la ‘osadía amorosa’ en esta dedicatoria, y remite a G. González Miguel, *Presencia napolitana...*, donde señala este autor la relación del poema con el de Tansillo *Amor m’impenna l’ale, e tanto in alto*. (n. 2 de preliminares, y p. 46 de la intr.). También en *Influencia de Tansillo en la lírica española*, p.122 y en *Luigi Tansillo y España*, p. 17

Del licenciado Pedro de Soria⁸ al autor⁹

SONETO

Aquí de un grande ingenio consagrada
al sacro Apolo, el santo estudio ofrece
la imagen, que en voz clara resplandece
más que en estatua de oro levantada.

Aquí con gloria ilustre la dorada
Fama, que al cielo se levanta y crece,
en premio la virtud tanto engrandece
que dice en este son, de ella inspirada:

"Tú que subiste la difícil cumbre
de la inmortalidad que Apolo inspira,
harás tu nombre eternamente claro."

En siglos de oro ardiendo irá tu lumbre,
y si mi voz a tu alabanza aspira,
será de tu divino ingenio amparo.

⁸ Pedro de Soria fue doctor en medicina. Es uno de los poetas elogiados por Lomas en el Canto Pinciano. En el libro III aparece otra composición suya, en respuesta a una de Lomas. N. Alonso Cortés cita gran número de documentos y noticias referentes al doctor Soria en *Noticias de una corte literaria* (Valladolid, La Nueva Pincia, 1906) y en "Médicos vallisoletanos" en *Miscelánea Vallisoletana*, tercera serie (Valladolid, Cuesta, 1921). No se conserva su obra poética.

⁹ Al señalar la práctica común de recolectar composiciones ajenas en alabanza del poeta que publica el libro, apunta Güell cómo Cervantes se burla en los preliminares de su *Viaje del Parnaso* de una práctica que se había convertido, de alabanza sincera, en intercambio de favores.

SONETO

En medio del deleite que te ofrece,
sabio lector, este vergel, do vive
y siente cualquier planta, y do recibe
Amor un nuevo ser que lo enriquece,

en medio de esta selva, do florece
perpetua primavera, y do revive
todo gentil espíritu, y concibe
aquello que con muerte no perece,

fruto tal hallarás, y tan suave
que, de él gustando, se levanta el alma,
aunque presa, ligera a mejor vida,

fruto que a la mortal, terrena y grave
parte sustenta en voz esclarecida,
y la corona de laurel y palma.

¹⁰ Poeta amigo de Lomas, elogiado también en el Canto Pinciano. Fue músico y desempeñó durante varios años el cargo de Maestro de capilla de la Catedral de Valladolid. Alonso Cortés nos da abundantes noticias de Montanos en su artículo sobre Lomas, *Miscelánea vallisoletana*, tercera serie, y en *Noticias de una corte literaria*. Lomas le dedica varias composiciones, una de las cuales aparece en los preliminares de la única obra conocida de Montanos, *Arte de música teórica y práctica* (Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1962). En esta obra hay otro soneto de Lomas que no incluyó en la edición de 1578.

PRÓLOGO DEL AUCTOR A LOS LECTORES¹¹

De todas las artes que hallaron los antiguos, ninguna fue admitida con mayor razón ni alabanza que la Poesía, porque como todas sean propias y necesarias a los hombres, o para la vida particular de cada uno o para la civil y política, aquella arte verdaderamente se ha de estimar por muy excelente entre todas, que enseñó esta vida común y pública en la cual vivimos distintos de los animales brutos, que en la suya carecen de razón propia y de arte. Vivían los primeros hombres sin ornato y sin policía confusamente, y como si ninguna razón tuvieran, y los poetas, con la suavidad de sus números¹², les hicieron perder la rusticidad y fiereza, y les enseñaron el trato humano y civil a que fueron nascidos¹³. Los poetas fueron los que primero y mejor que otros filósofos pintaron la hermosura de la virtud, y los que con ella aficionaron y encendieron los ánimos de los hombres para que la buscasen y siguiesen, y fueron los que más severamente reprehendieron la torpeza de los vicios en que los hombres vivían. Los mismos también enseñaron costumbres, cultos y preceptos, no como los historiadores, con verdades desnudas y ejemplos sencillos de personas y casos particulares, sino poniendo las cosas en el punto de su perfección, como debrían ser, y fingiendo cosas verisímiles y convenientes a la persona y acción que se imita. ¿A quién no admira aquella gravedad de los épicos antiquísimos? ¿Y aquél estilo grande, levantado y heróico con que cantan la verdadera razón de las cosas humanas y divinas, cerrada en los misterios de sus fictions y fábulas? ¿A quién no mueve la imitación de los trágicos que sucedieron después, los cuales con dulcísimos números imitan los hechos de los varones ilustres, y con su doctrina

¹¹ Gallardo lo reproduce, a falta de algunos fragmentos, en su Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos...Madrid, Gredos, 1968, ed.facsímil (p.401-415)

¹² En Aut.: número "significa también la determinada medida proporcional o cadencia que hace armoniosos los periodos músicos, y los de la Poesía y la TRhetórica, y por ello agradables y gustosos al oído. (...) SE toma asimismo por el verso, por contar determinado número de sílabas y cantidades della". Lo utilizan de esta manera Fray Luis de Granada, Lope y también Herrera (Kossoff, op.cit.).

¹³ Carolina González Perrotín señala las relaciones del prólogo del Cancionero de López Maldonado, poeta de la valenciana Academia de los Nocturnos, publicado en 1586, en conceptos como el de que la poesía nos separa de los seres irracionales, y que los poetas enseñaron la virtud a los hombres. Además de estas ideas del prólogo, señala que Maldonado toma algunos versos de Lomas.

moderan y conforman sus ánimos y costumbres? ¿A quién no enseñan los cómicos, con la imitación de los inferiores y vulgares? Dejo los ditirámicos, ocupados casi siempre en las alabanzas de Baco, los líricos, los yámnicos, elegíacos y otra diversidad de poetas, todos los cuales con su arte nos deleitan y enseñan.

Verdaderamente si aquellos primeros hombres debían hacer gracias a la naturaleza porque les dio ser a los poetas, las habrían de hacer muy grandes, porque en algo les hicieron mejores. Por esta razón pienso que los primeros poetas fueron estimados y tenidos por hijos de los dioses, dado caso que otros les den este título porque, llenos del furor divino, tienen luz y conocimiento de las cosas altas y divinas y, encendidos de su amor y deseo, se levantan sobre sí mismos del ser humano que tienen al espiritual y divino. Por la misma razón fueron llamados "intérpretes de los dioses"¹⁴, y "padres de la virtud y sabiduría", y fueron coronados como los grandes capitanes y emperadores por ventura, porque estimó en tanto la antigüedad sus versos como los hechos que cantaban. Finalmente por su excelencia, como a dioses les levantaron estatuas, tan conocida y estimada fue de la antigüedad aquella antiquísima poesía, maestra de los primeros hombres.

Pero después que los filósofos que sucedieron soltaron a la filosofía del número que la enlazaba, y revelaron al vulgo los secretos de las fábulas donde estaba escondida, se profanó tanto la poesía que, perdiendo la estimación y dignidad primera, fue tenida por inútil, por no decir afrentosa. Pudiera dilatar me con muchos ejemplos y testimonios, pero basta decir que Platón despidió a los poetas de su República después de haberse aprovechado y enriquecido con el tesoro de sus divinos conceptos¹⁵. Bien es verdad que a Homero, como a quien más debe, le despidió comedida y honrosamente. Los Romanos también los

¹⁴ En su diálogo *Íón*, Platón habla de esta manera de los poetas: *Estos bellos poemas no tienen un carácter humano y no son obra de los hombres, sino que son divinos y provienen de los dioses, y que los poetas no son otra cosa que los intérpretes de los dioses, estando cada uno de ellos poseído por aquel de quien recibe la influencia*. La poesía sería, pues, resultado de una inspiración divina. Sin embargo, en los libros II, III y X de *La República* su opinión de la poesía es completamente diferente, hasta llegar a su expulsión de la república ideal. (trd. Samaranch, Francisco de P. en *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1969)

¹⁵ *La República, o De la justicia*, libro X.

admitieron tarde, y con dificultad a los principios, tanto que cuenta Cicerón que Marco Nobilior fue notado porque llevó a Etolia a Enio¹⁶.

Pero aunque la filosofía, apartada y puesta en la propiedad de sus términos, hizo caer de su punto a la poesía, que, como señora, se adorna y sirve de la misma filosofía y de otras artes, no viniera en tanta disminución y vileza si los sucesos de la edad y de las cosas no hubieran acabado a sus inventores. Porque, ¿quién duda que si la república de los griegos y la de los romanos duraran hoy día, que con sus leyes y costumbres, con su lengua y erudición, se conservara la poesía y las demás artes que entre ellos florecieron tanto? Pero como la tiranía de los bárbaros, sus enemigos, y la variedad y discurso del tiempo haya podido tanto en la una república y en la otra que las haya destruido, era forzoso que con ellas pereciese también su policía y gobierno, su lengua y poesía, y las otras artes, y hemos de estimar en mucho el pequeño rastro que han quedado de ellas en los pocos libros griegos y latinos que se escaparon a la furia del tiempo y de los bárbaros; y lo que más hemos de sentir es que, con haberse hallado, o por mejor decir, restituído, todas las otras artes y disciplinas con tanta felicidad que en muchas cosas excede nuestra edad a la pasada, y que siendo la nación española la que entre todas se señala más en los estudios de las otras artes, sólo deseché y desprecie la poesía, y carezca de un arte que enseñó y deleitó los antiguos, y agora los honra tanto que por ella los admiramos y reverenciamos. ¿Quién hay de nuestros españoles que con verdadera imitación haya seguido las pisadas de aquellos primeros divinos poetas? Ciertamente que, si decimos verdad, pocos o ninguno¹⁷. Dejo aparte al ilustre Garcilaso de la Vega, que, movido de los

¹⁶ En *Pro Archia poeta oratio*, Cap. X: *Iam vero ille, qui cum Aetolis Ennio comitatus bellavit, Fulvius, non dubitavit Martis manubias Musis consecrare*. Y en las *Tusculanas*, libro I, escribe Cicerón: *Demasiado tarde por tanto fueron conocidos o aceptados por nosotros los poetas. Aunque consta en los "Orígenes" que existía la costumbre de cantar en los banquetes los comensales las virtudes de los hombres famosos con acompañamiento de flauta, pero el propio testimonio de Catón afirma que no tuvo honor alguno este género poético, y censura a M. Nobilior, como una provocación, el haber llevado consigo poetas a su provincia; había llevado el cónsul aquel a Etolia, como sabemos, a Ennio*. (Ed. J.A. Enríquez. Madrid, Coloquio, 1986). Marco Nobilior, en su campaña en Etolia, lleva consigo al poeta Ennio para dar cuenta de sus hazañas. Ennio dedica un libro entero de sus *Anales* a su protector, al que también dedica una tragedia pretexto, *Ambracia*. (vid. Bayet, Jean: *Literatura latina*. Barcelona, Ariel, 1983).

¹⁷ Respecto a esta apreciación de Lomas, comenta Eugenio Mele que "sebenne sia colui che con maggiore disdegno parlasse di tutti i versi che prima di lui si erano composti in

italianos, y siguiendo su término con mayor alabanza que otro alguno, en la parte que imita a los latinos fue excelente y divino. Y callo también los que esconden sus virtudes del vulgo profano e ignorante, de los cuales los que yo conozco y he comunicado podrían enriquecer a España felicísimamente con sus poesías llenas de ornamento y erudición, y podrían mover de nuevo los hombres al conocimiento y amor de esta divina arte, como antiguamente se cuenta de Orfeo, Museo, Homero y otros muchos.

Pero cuando los ejemplos de la antigüedad no nos muevan a la afición y estudio de esta arte, bastaría ver que todas las otras naciones extranjeras donde se profesan todas las buenas letras y disciplinas no sólo no la han desechado, pero favorecido tanto que tienen instituídas públicas academias donde no se profesa otra cosa, y con ella han enriquecido su lengua y adornándola con nuevos números y ritmos, y con la imitación y virtudes excelentísimas y propias de este arte. Quien lee los italianos podrá bien admirarse de esto que digo, viendo tanto número y diversidad de poetas, trágicos, cómicos, líricos, elegíacos, y, en suma, todos los otros géneros que hubo entre los antiguos. Y quien también leyere los franceses no los verá tan ajenos a las musas como a los españoles. No sé cómo no nos causa envidia la riqueza y gloria de las otras naciones, que, compitiendo con la antigüedad en todo género de erudición, y principalmente en la poesía, la han dejado atrás y vencido. Principalmente siendo los ingenios españoles tales en todas las otras cosas que intentan que a todos hagan ventaja, sin envidia de otras naciones, o, si lo queremos entender de otra manera, con envidia de todas ellas. Y siendo también la lengua española tan capaz de la poesía que sin duda en número y gravedad excede a las otras vulgares, y en la dulzura y copia es tan suave y abundosa como la que más. Pues decir que falte sujeto y materia en

Ispagna, ecceto quelli di Garcilaso, pure non ha tali oregi di fantasia e di arte poetica da levarsi piú in su degli altri petrarchisti contemporanei ed ha comune con essi quel difetto che il Gallardo nota appunto nelle sue `poesie "a la italiana": un non so che di duro e di stentato, ch'è di ostacolo alla libera espressione degli affetti e dei sentimenti." Pero Lomas probablemente se refería sólo a la obra latina, no a la producción en lengua vernácula. Y así hace referencia oculta a poetas posiblemente de su escuela que sí cultivaron la poesía latina. De ello queda un ejemplo en el epigrama que Bernardino Daza dedica a su hermano Dionisio, en su libro *Práctica y teoría de la Cirugía*. También cita Rubio la obra de Pedro Sánchez de Viana o Cristóbal de Villalón, ambos contemporáneos y amigos de Lomas. (ed., p. 40)

que ocuparla sería negar la gloria que los antiguos nos dieron, y la que hoy día nuestros enemigos confiesan, la cual ha sido y es tan grande, con tantas hazañas y hechos heroicos que exceden tanto a los de los griegos y romanos cuanto ellos nos han excedido en saber escrevir los suyos.

Mas, por ventura, me he dilatado más de lo que pide mi intento, que ha sido sólo mostrar la razón grande que hay para que todos los curiosos y aficionados a buenas letras se ejerciten en el estudio de la poesía, y para mostrar la que yo he tenido para ocupar en ella muchos ratos que sin ella fueran ociosos y perdidos, aunque no sé si con esto lo habrán sido también, según temo el haber aprovechado mal en ellos.¹⁸ Y aunque este temor y desconfianza ha sido grande, acordándome de la sentencia de Horacio, donde enseña que la poesía no tiene medianía, sino que está puesta en extremos¹⁹, he osado publicar mis versos, persuadido del buen intento que siempre tuve de imitar en ellos lo mejor, y procurar llegar <a> aquel extremo de perfección y virtud que dice Horacio, dado caso que, no pudiendo llegar a él, haya dado en el otro extremo de vicioso y mal poeta. Pero podrá decirme alguno que quisiere juzgar mis obras muy religiosa y severamente por el derecho antiguo y leyes pasadas de los griegos y latinos que soy muy diferente en esta oración de lo que parezco en mis obras, pues en algunas tengo novedad y en otras imito los castellanos antiguos, y en otras a los italianos modernos, olvidado casi del todo de la imitación griega y latina, de quien aquí he hablado. Pero puede satisfacerse el que en esto dudare que aquellas leyes y censuras estrechas sólo se entienden con los épicos, trágicos y cómicos, y aún no en todas las cosas, sino en las más importantes, que constituyen su género y diferencia, porque aunque el arte sea siempre una, la condición y novedad del tiempo y costumbres y la diferencia de la lengua tiene su propiedad, que necesariamente ha de mudar y variar la manera de la imitación. Ansí vemos que, conferidos los latinos con los griegos, a quien imitaron, son en muchas cosas

¹⁸ Señala Rubio que la sinceridad de este prólogo nos revela que “la poesía de Cantoral es fruto de un ejercicio en el que brilla el virtuosismo nacido del estudio, del oficio y de la imitación”. (p. 40)

¹⁹ En *De arte poetica liber. Epistula ad Pisones.*: “mediocribus esse poetis / non homines, non di, non concessere columnae”. Con “columnas” se refiere a los libreros, que fijaban en las columnas las novedades editoriales (nota del editor). Cito por la edición de *Artes Poéticas* de Aníbal González. Madrid, Taurus, 1987

diferentes: tal es Virgilio comparado en las Bucólicas a Teócrito, a quien imita, y en la Geórgica a Hesíodo y Arato, y en la Eneida a Homero. Y si también comparamos los italianos con los latinos, son tan diferentes que podremos decir que es mayor su novedad e invención que su imitación. Pero por esto ni los unos ni los otros dejan de ser alabados con mucha razón, y si quisiese traer las razones de esta novedad, sería dilatarme más de lo que aquí es necesario, y hacer una obra muy larga. Y así, concluyo con que los sabios tomarán por argumento de esta mi obra el particular propósito que tuve en cada cosa, y si en ella mostrare algún ingenio, le estimarán, y si no, alabarán el buen intento que he pretendido.

Fin del prólogo

LIBRO I

Traducción de las "Piscatorias" del Tansillo²⁰

CANCIÓN I²¹

La tempestad del mar, que airado suena,
dos simples pescadores
temiendo, sacan su barquilla a tierra,
y al pie del monte do en la cueva llena
de braveza y furores
Eolo con rigor el viento encierra,
se acogen de la guerra
del bravo mar, y en tanto
que alegre al sol el uno está tendiendo²²
las redes, y las jarcias recogiendo,
triste el otro y con llanto,
en tierra echado y su vista vuelta
al Austro, así la lengua al dolor suelta:

²⁰ Valora Eugenio Mele estas traducciones diciendo que "Queste tre versioni sono tra le migliori poesie che nelle forme e nei metri italiani compose il De Lomas Cantoral" ("Per la fortuna del Tansillo in Spagna", en *Giornale histórico della letteratura italiana*, nº 66, 1915) Rubio opina que la colocación de las traducciones de Tansillo al comienzo de las obras se debe a que "Lomas quiso prestigiarse con la que él llama poesía de imitación italiana, estimada por él como modelo digno de seguirse para estar a la altura de las demás naciones" (ed., p. 34).

²¹ Segura Covarsí analiza detenidamente la métrica de las canciones de Lomas. Concluye que en sus doce canciones sigue en cuatro a Petrarca, en tres presenta mínimas diferencias, y en tres presenta cierta originalidad. Considera a Lomas un poeta muy apegado a la canción tradicional. Segura Corvasí: *La canción petrarquista en la lírica del siglo de Oro. (Contribución al estudio de la métrica renacentista)*. Madrid, CSIC, 1949 (p.p.265-267).

²² Rubio corrige la forma del verso que aparece en la ed. de 1578: "alegre el sol al uno está tendiendo". Mantengo la corrección, en atención al sentido del verso.

"¡Oh, Galatea, al llanto mío más dura
que peña, y más que el viento
ligera, y más crüel que el mar airado!
Pues que del monte en esta falda oscura,
donde en paz y contento
ya reposé, agora me es forzado
llorar, de ti apartado,
oye mi voz amarga,
de aquella parte donde el mar enciendes
vuelve tus ojos, que si acá los tiendes
verás la lluvia larga
de los míos, que tienen ablandadas
las piedras de mil siglos abrasadas.

¿Qué digo? ¿A qué mi llanto y dolor fiero
entre piedras derramo
al agua sorda y a la muda arena?
Mas si alcanzar favor jamás espero
de la fiera que llamo,
oya o no oya mi terrible pena,
que efecto igual se ordena
a mi triste lamento
cerrarle el paso o no de las orejas
que oír ya me solían, tú mis quejas
óyeme, ¡oh, Rey del viento!,
y haz que el bravo mar sosiegue, en tanto²³
que de otro me quejo a ti con llanto.

Ya, triste, que, trocada, mi fortuna

²³ "Sosiegue en tanto," en la ed. de Rubio. Aunque no señalo las diferencias de puntuación respecto a esa ed., en este caso sí, porque cambia el sentido de los versos.

quiere que noche y día
llore, sin esperanza y de mal lleno,
llorar con el sol quiero y con la luna.
Mas porque en la voz mía
no quede al mundo el mal por que yo peno,
¡oh, Noto!, de tu seno
hueco sal, y contigo
por los aires te lleva mis clamores.
Llévalos, que si el viento en tiernas flores
se llevó ya consigo
mis esperanzas, por razón se debe
que agora mis palabras también lleve.

Justo es que el viento de llevar no escuse
estas palabras mías,
que ya las dulces de otro se ha llevado.
Tan solo el frío Bóreas hoy no use
el curso de sus vías,
y en cuanto lloro yo mi triste estado,
allá bajo cerrado
estése, o diligente
sálgase, y por el cielo a placer vuele,
mude sendero, o vaya por do suele.
Mas sea tan prudente,
yo le ruego, al salir del sitio amigo,
que no se lleve voz mía consigo.

No porque esconda el mal por que suspiro,
el cual, si a otro declaro,
puédese a quien le da bien declararse,
mas no quiero que voz mía o suspiro
ocupe el cielo claro
que, alegre, de mi mal debe mudarse,

ni conviene turbarse
con llanto aquel contento
de los que gozan gloria verdadera.
Mas presto he de morir, y antes que muera
óyeme, ¡oh, Rey del viento!,
y haz que el bravo mar sosiegue, en tanto
que de otro me quejo a ti con llanto.

¡Oh, quién creyera, cuando alegre y quieto
canté en este desierto,
que tan presto llorar me convenía!
¡Ay, dura Galatea!, si el secreto
de mi mal descubierto
me fuera, como a ti no se encubría,
en esta vida mía
alegre fin pusiera
sin esperar que tú me le pusieses.
¡Ay, si al aire y favor de tus reveses
plegar luego pudiera
mis velas, pues que cuando de él más llenas,
solo y sin luz, las vi de viento ajenas!

¡Oh, cierta Tramontana! a mi tan duro
viaje, si perdido
te he, ¿qué piedra imán podrá volverte?
¿Es éste el puerto adonde, ya seguro
tras haber discurrido
tanto, he de tomar tierra? ¿O, por suerte,
he de bajar por verte?
¡Ay, cuánto más tranquila
la brava mar que no la tierra me era
cuando tuve tu lumbre y aura entera!
Caribdis me fue y Scila

un tiempo puerto, pero ya un profundo
piélago me es, no el mar, mas todo el mundo.

Mecina acoja con abrazo amigo
a quien huye y desama
de Scila el aullar y el pecho fiero
de Caribdis, que más en paz y abrigo
estoy do el mar más brama.
y pues otro mi luz lleva, y yo muero,
que sea muerte quiero
el puerto a mi tormento:
bien que en su brazo ya viví en reposo,
agora me es un piélago enojoso.
Óyeme, ¡oh, Rey del viento!,
y haz que el bravo mar sosiegue, en tanto
que de otro me quejo a ti con llanto.

El mar soberbio crece
y mi dolor le pasa,
y tú, Canción, al comenzar me dejas.
Ora, pues, que lugar para mis quejas
no me falta, y sin tasa
me hiere el mal y agravio que me han hecho,
salgan las otras de en mitad del pecho.

CANCIÓN II

¿Cuál tiempo habré jamás que no sea breve
a mitigar con llanto
mi fiero mal, mayor que dio deseo?
Dame, Fortuna, pues mi gloria leve

llevas, de llorar tanto
ocio cuanta ocasión por ti poseo.
De conchas tales veo,
¡oh, Galatea!, cubierto
tu corazón, que Amor es poca parte
con aquel sin igual tiempo acordarte
para que, en descubierto,
saeta suya o de piedad le hiera,
y tú, contenta de ser dura y fiera.

Sobre la tierna arena junto al faro
señalar de tu mano
estas palabras vi con amor puro:
"Al punto que a mis ojos no sea caro²⁴
más que la vida Albano,
tierno este monte sea, y el mar duro",
do alegre yo, y seguro,
gozar de ti pensaba.
Comienza, duro monte, a enternecerte,
y tú, líquido mar, a endurecerte,
pues veis que altiva y brava
me huye Galatea, y en su seno,
borrando el mío, puso amor ajeno.

Más bien conviene a sus promesas vanas
y a mi esperanza loca
que en la mojada arena lo escribiese,
porque súbito el mar, con sus insanas

²⁴El significado de "querido" coexiste con el de "caro" actual: Coexiste con un estado trabajoso y caro". Charo está en aut., donde dice que la palabra debe mantener la h por su origen. La misma alternancia de usos se dan Herrera, que también lo utiliza con la acepción de "difícil", y en Lope.

ondas, que allí la toca,
de ella y del alma ingrata las rayese.
Mas de que cierto fuese
el firme juramento,
cual nunca hizo dama, ni ahora vive,
¿sobre la arena y sobre el mar se escribe?
Óyeme, ¡oh, Rey del viento!,
y haz que el bravo mar sosiegue, en tanto
que de otro me quejo a ti con llanto.

Bien que las ondas de Leteo en tu seno
aquello hubiesen hecho
que hace el mar hinchado en la ribera
cuando la hiere de alboroto lleno,
no había de ser deshecho,
¡oh, Galatea!, mi nombre y fe primera.
¿Puede ser que, ligera,
de tu pecho ha volado
la fe de tanto tiempo en sólo un punto?
Y si tu amor con ella voló junto,
pudiera haber quedado
del mío el acuerdo, grande en tanto modo
que asombra con sus alas el mar todo.

No tan sólo en tu reino, que el mar moja
y ciñe, mas remota
tierra no tiene Europa do no vaya
mi voz, ni su cabeza peña arroja
sobre el agua, ni azota
falda de mar así desierta playa

do de a mi amor no haya²⁵
contienda, y ya por cosas
Tritón le ha divulgado de la cuna
del sol hasta el poniente de la luna,
del Austro a las dos Osas,
y entre otros muchos que de red expertos
te dan, sin verte, mil honores ciertos.

En la cueva mejor que el suelo cubre,
que entre las peregrinas²⁶
y raras cosas de él no es la menor,
do la admirable obra se descubre
de piedra²⁷ y conchas finas
que a la pluma y buril quita el honor,
Crato, rico pastor,
del²⁸ lugar escogido
por amor mío tus bellezas sanctas
con tu nombre pintó, porque entre tantas
obras fuese estendido
mil y mil siglos, y en el sacro muro
honore el mundo tu retrato puro.

Allí resplandecer se ve tu gloria
entre cien ninfas bellas,
de Leucotea²⁹ en medio y de Aretusa³⁰,

²⁵ Corrige este verso Rubio respecto a la ed. del 1578, suprimiendo la 'a', que le parece "una interpolación inútil, o errónea, que dificulta el ritmo del verso y oscurece el significado" (n. 19). Aunque coincido en que dificulta el ritmo del verso, la mantengo, entendiendo el significado como "no hay lugar donde no haya contienda a mi amor".

²⁶ "entre peregrinas", en la ed. de Rubio

²⁷ "piedras" en la ed. de Rubio, que añade una sílaba al verso al impedir la sinalefa.

²⁸ Rubio transcribe "dél" (de él)

²⁹ Es Ino, hija de Cadmo, después de su transformación en divinidad marina. La acentuación correcta, según Grimal, es Leucótea.

³⁰ Ninfa del Peloponeso y de Sicilia, relacionada con Alfeo, según Grimal..

Frisio, que escucha mi llorosa historia,
del mar a las estrellas
sonar hace tu nombre con su musa.
¡Oh, más que fue Medusa
de inhumano intento
yo busco cómo eterna fama darte,
y tú procuras en mi fin mostrarte!
Óyeme, ¡oh, Rey del viento!,
y haz que brame el mar furioso, en tanto
que de otro me quejo a ti con llanto.

La vez primera, ¡oh, Galatea!, que el fuego
que secreto me ardía
te descubrí, a entrambos hacía techo
un moral blanco, y tantos allí en juego
deleites yo esparcía
como se allegan penas ya en mi pecho.
¡Oh, árbol!, que sospecho
que si, cual viste, vieras,
mi bien entonces, hoy mi daño cierto,
bien que no esté cual Píramo yo muerto,
quizá piedad hubieras
de ver el fin de mis alegres días,
y el blanco fructo en negro tornarías³¹.

¿Qué haré, triste? Ya deseo partirme
a donde jamás remo
rompió onda del mar, ni aire hinchió vela.
Mas, ¡mísero!, ¿qué vale lejos irme?
Vaya, pues, al extremo

³¹ Alusión a la muerte de Píramo. Según narra Ovidio en sus *Metamorfosis*, el moral blanco tiñó sus frutos de rojo ante la sangre derrama de Píramo.

del suelo, o a do más abrasa o yela,
o al mar que al indio cela,
o baje al negro infierno .
y del mundo me aleje, que do fuere
me ha de seguir el mal que así me hiere,
y mi deseo eterno
no faltará, por más que me destierre,
hasta que a entrambos un sepulcro encierre³².

Cuanto ya más llorando,
Canción, mi mal mitigo,
tanto estoy de llorar más deseoso,
por lo cual con las dos yo no reposo.
De aquel lugar amigo
que salieron las dos, salga y parezca
la tercera, y con ella el llanto crezca,"

CANCIÓN III

"Tú que se estar te precias apartada
de mí - ya por desierto
cualquier lugar do no me vías tuviste –
segura agora vives, y olvidada
de verme vivo o muerto.
¿Jamás, ni aún con pensar que ya me viste,
crüel, tú no escreviste
en las piedras, yo estando
lejos, que no los días, como sabes,
mas las horas también tenías por graves?

³² Tratamiento del "Ponmi" en Tansillo: nada podrá hacer cambiar mi amor, y el deseo sólo acabará con la muerte. Sobre el significado del *Ponmi*, y su relación con Horacio y Petrarca, ver comentario en el Cap. VIII.

Y agora que, alejando
te va el cielo de mí, ingrato y crudo,
te gozas y consientes nuevo nudo.

¿Déjame, por ventura, porque fundo
sobre la mar la vida,
do ejecuta su ley Fortuna injusta?
¿Y qué otro que mar es todo el mundo
del viento conocida?
¿O porque mi figura te desgusta,
del trabajo robusta?
Pues vuelve y mira atenta:
Proteo, dios del mar, rige el ganado
marino, y por las peñas va cansado,
y Glauco, que se asienta
con los dioses, descalzo, ¿no profesa
traer a tierra la escamosa presa?

No soy vil pescador, que bajamente
mendigo de ordinario
con caña humilde el pasto; antes, persigo
a las focas y orcas con tridente
que por el mar contrario
a robar viene nuestro suelo amigo,
y a más de dos, te digo,
he dado muerte de ellas .
Tú huyes³³ las riberas donde moro,
y yo he dejado las arenas de oro
por ti, con que a sus bellas
ninfas adorna el río do he nacido,
y cuanto me desprecias me han querido.

³³ “rehúyes”, en la ed. de Rubio.

¿Cómo así te salieron de memoria
las burlas que anduvieron,
dulces, entre nosotros tiempo tanto?
¿Y los ojos cantados por tu gloria,
que de envidia tiñeron
a las ninfas del mar el rostro sancto?
¿Cómo te salió cuanto
te ofrecí mil veces
precioso, y que por raro lo tenías:
las redes, de labor tal que solías
jurar tú que los peces
que salían del agua en tan hermosos
nudos envueltos eran venturosos,

los hilos de colores más de ciento,
los anzuelos de oro
de muy lejos por mar luengo llegados,
los arbolillos de coral sin cuento,
de las aguas tesoro
y a gran afán de peñas arrancados,
los peces más preciados
entre cuantos traía
del faro nasa³⁴ o red, ni cosa bella
jamás esta ribera dio ni aquella
que a ti no se ofrecía,
y no los peces sólo acá traídos,
mas cuantas aves hacen aquí nidos?

³⁴ Red redonda y cerrada con un arco en la boca, desde donde se va estrechando hasta el fin en forma de manga. Es voz puramente latina. (Aut.)

¿Cuántas veces fue Ceis y su esposa
en red oculta envueltos,
rotas las alas, presa de tu mano?³⁵
De este monte hasta do Circe engañosa
de hombres fieras vueltos
las cuevas hinche, el bosque, cuesta y llano,
¿Cuántas al mar insano
te iba yo buscando
las perlas y las conchas? ¡Oh, si agora
me transformase Circe encantadora
en un monstruo³⁶, y mudando
mis miembros, cual crüel tú los amores,
perdiese la ocasión de mis dolores!

Muéstrame el suelo que la yerba cría
que a tu lengua tocada,
¡oh, Glauco padre!, en pez te vuelve luego,
que, gustándola yo, la tierra fría
deje, y en la sagrada
y espaciosa mar mate este fuego:
¡Triste! ¿Tomas en juego
verme, valiendo tanto,
en agua y fuego consumir mis bríos?
Acuérdate, pues antes que cien ríos,
purgado el mortal manto
del colegio del mar dios te hicieron,
ya pescador, cual yo, te conocieron.

¡Triste! No oye, y ¡Glauco! estoy llamando.
Serasme sordo a esto,

³⁵ Referencia a los alciones.

³⁶ En Aut. ya aparece "monstruo". Sin embargo, Herrera todavía utiliza la misma forma que Lomas. (Kossoff, op.cit.).

¡oh, Glauco!, sobre el mar, como yo he sido
a Proteo en el faro, al punto cuando
- yo bien me acuerdo, y de esto
un yelo por mis huesos se ha sparcido –
nombrando mi apellido
"¡Huye," - gritome - "oh, hijo!
¡Huye la infame playa, y si a escriptura
antigua no das crédito, procura
darle al peligro," - dijo -
"que nueva fiera aquí verás hermosa,
más que Scila y Caribdis rigurosa."

Así lloraba, y junto
ensayando Vulcano
sus rayos, suena un trueno temeroso,
y el aire en torno al son, y el cavernoso
monte, peñas, y el vano
mar resonaron luenga³⁷ hora, y ciego,
volvió en si Albano, y calló luego.

³⁷ Llo mismo que largo. "está muy largo", rural. Corominas: aunque lo usa Valdés, es voz arcaica, y como tal aparece en el Quijote, en frags. "Es ya palabra característica del estilo arcaico de los trozos caballerescos y otros análogos"., en Quijote. Aparece también en Herrera, como palabra arcaica, usada también como "abundante, mucho". (Kossoff, op.cit.).

COMIENZAN MIS OBRAS³⁸

SONETO I³⁹

Del lloro inútil, del ardiente fuego,
del celo frío, de la muerte y vida,
del vario objeto donde Amor se anida,
del grave y desigual desasosiego,

del triste sospirar, del duro juego,
de la vana esperanza y fe perdida,
del riguroso mal, de la herida
que al alma lleva por error tan ciego

procurad escapar, tristes amantes.
Sírvaos de ejemplo aquí mi dolor tanto,
que del hombre mortal la vida es breve.

Huíd, huíd, ¡oh, miserables!, antes
que Muerte el fruto vuestra coja y lleve,⁴⁰
el brevísimo gozo, el largo llanto.

SONETO II

Diez meses nueve veces han pasado⁴¹
que me hirió Amor con dardo ardiente,

³⁸ En nota señala Rubio, acerca de las obras e Lomas, que “el tono, continuando una trayectoria medieval española, es claramente moralizador y ejemplarizante, y tiende al sentimiento barroco.

³⁹ Al igual que Boscán, Lomas desarrolla la idea del soneto-prólogo petrarquista en varias composiciones.

⁴⁰ Al final de este verso coloca Rubio dos puntos (:), con lo que difiere la lectura que aquí propongo: “huid el brevísimo gozo (el amor) antes que la muerte coja vuestro fruto.

⁴¹ Referencia temporal que, como señala Rubio en su ed., “parece que sólo se trate de un mero recurso poético y una cantidad simbólica”, ya que desconocemos datos biográficos que puedan aclarar esa referencia. (n. 36)

y tantos ha que al áspero, impaciente
dolor que sufro un breve bien no ha dado.

Antes con nuevo mal acelerado
acrecienta mi pena estrañamente,
haciendo de mí fábula a la gente
y universal consuelo en su cuidado.

Nadie de amor ni de esperanza fíe,
ni deje, cuando más favorecido
se viere, de temer fiera mudanza,

que Amor por experiencia sé que ríe
de ver que de él se tenga confianza,
teniéndole por vario y fermentido.

SONETO III⁴²

Diversidad de males y tormentos,
de efectos, de dolores, de cuidados,
recelos y temores engendrados
de varios y amorosos pensamientos,

alegres y llorosos sentimientos,
subcesos venturosos, desastrados,
veréis en mis escriptos dibujados
los que de Amor seguís los fundamentos.

⁴² En notas a este soneto insiste Rubio en el carácter ejemplarizante de la poesía de Lomas, y señala los términos jurídicos de “vista” y “proceso” como un juicio que realiza del amor humano. (n.37 y 38). Pienso que la vista del proceso es más bien la visión del desarrollo de la historia amorosa, y que Lomas se muestra como ejemplo de lo que no se debe hacer, ideas ambas que nos llevan directamente a Petrarca y a su soneto prólogo del Canzoniere.

A. Alonso relaciona este soneto con el soneto prólogo de Montemayor, en su edición de Cancionero de 1558.

Bien claro podrá ver lo que aquí digo
el que a la vista entrare del proceso,
con corazón a su pasión sujeto.

Que de otro modo Amor, fiero enemigo,
hará que de mi blanco vaya avieso
el tiro del más diestro y más discreto.

SONETO IV⁴³

Libre del mal que el ocio infame cría⁴⁴
pasaba el tiempo que se va ligero
en paz y en ejercicio verdadero,
contento con mi suerte y medianía,

cuando de su cautela y villanía
usando, Amor, sagaz y lisonjero,
me acometió, y en llanto y dolor fiero
trocó la alegre y quieta vida mía.

Mi virtud en el alma recogida
bastara por defensa si el tirano
a descuido tan grande no viniera.

⁴³ Según Fucilla, este soneto se relaciona con el II del *Canzoniere* de Petrarca (Per fare una leggiadra sua vendetta) y el último terceto del tercer soneto. (Joseph G. Fucilla: *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid, CSIC, 1960 (p.119,120)

⁴⁴ La idea del ocio como engendrador de males y vicios, que estorba al trabajo y al estudio, nos recuerda a Horacio, en *Epodos*, 14: *¿por qué la muelle ociosidad ha derramado tanto olvido en lo más profundo de mis mentes, como si hubiese bebido con garganta seca unos tragos del agua que produce sueños del Leteo?* El poeta se expresa así cuando Mecenas le recrimina que no termine sus escritos. (*Epodos y Odas*. Trad, Vicente Cristóbal. Madrid, Alianza, 1985). La idea del ocio como un estadio negativo aparece también en Catulo, en el que provoca el mal de los celos: *otium, Catulle, tibi molestum est: / otio exsultas nimiumque gestis: / otium et reges prius et beatas / perdidit urbes*. 51. Ed. bilingüe de Juan Manuel Rodríguez Tobal. Madrid, Hiperión, 1991.

Mas no le fue victoria conocida
herir de tan mortal golpe inhumano
a quien con menos mal rendir pudiera.

Comienzan las coplas castellanas

CARTA I⁴⁵

Por la gana que mostráis
de ver lo que yo mal sé,
esto con amor y fe,
donde claro lo veáis
os presento.
Si de vuestro entendimiento,
Filis, no fuere manjar,
a vos habéis de culpar,
porque yo culpa no siento
que merezco.

Lo que pedistes ofrezco.
Yo quisiera saber más,
pero no supe jamás
decir bien lo que padezco
ni mostrallo.
Cuanto más peno, más callo,
y si hablo, son llanezas,
que verdad y subtilezas
dónde quepan yo no hallo
juntamente.

⁴⁵ Escrita en estrofas de pie quebrado: redondilla más un verso tetrasílabo.

Amante muy elocuente,
nunca perfeto amator,
que el verdadero dolor
mejor dicho llanamente se declara.

Una hermosura rara
sin lunar, falta ni vicio,
cuando está sin artificio
se manifiesta más clara
su belleza.
Según su naturaleza,
todo va por esta vía.
Ésta es la cortesanía,
y aún la de mayor fineza
habilidad.

Y así con esta verdad
y esta llaneza que nuestro,
al merecimiento vuestro
ofrezco mi voluntad
y albedrío.

Nada quiero que sea mío:
seso, corazón y vida
a vos sin tasa y medida
desde hoy más entrego y fío
sin doblez.

Presente es algo suez⁴⁶
para lo que vos valéis,

⁴⁶ Rubio moderniza, en “soez”.

pero, como bien sabéis,
harto da quien de una vez
lo da todo.

Sólo el cuerpo, que es de lodo,
mi fe quita en lo que os da,
pero, si queréis, irá
por el mismo estilo y modo
que he propuesto.

Él solo queda de resto
en este triunfo de Amor:
envide vuestro valor,
que Amor ya le tiene puesto
en delantera.⁴⁷

Sed vos en esto primera,
pues en el mal de que muero
mi corazón fue primero.
y gozad de gloria entera,
pues podéis.

Porque si vos le queréis,
él protesta de os querer
y de siempre obedecer
aquello que vos améis.

⁴⁷ Quedar de resto: echar el resto: es ofrecer y pasar al juego todo lo que a uno le queda y tiene de caudal en la mesa. Metaphóricamente vale hacer todo el esfuerzo posible, y como se suele comúnmente decir, echar toda el agua (Aut.)

Triunfo: juego de naipes

Envidar: provocar, incitar, excitar a otro para que amita la parada, no para darle el dinero, sino para ganárselo y llevárselo si puede. (Aut)

CARTA II⁴⁸

El gran temor de enojaros,
la fuerza de mi fatiga,
y el pensar, dulce enemiga,
que no hay poder ablandaros⁴⁹,
han combatido mi suerte
con penas tan desiguales
que fueran presto mortales
si quisiera ser más fuerte.

Sino que como sentí
tan flaco mi sufrimiento,
holgué rendirme al tormento,
y estos versos escribí
para que en ellos veáis
lo que padezco callando
y cómo muero rabiando
si allá con vos me culpáis.

Mas, ¡oh, cómo voy errado!,
pues quiero daros desculpa
de lo que vos tenéis culpa
y no puedo ser culpado,
porque si gloria ni pena
en cosa no puedo daros,
tampoco puedo enojaros,
según razón justa y buena.

Así que, pues no hay razón
para temer ni culparme,

⁴⁸ Escrita en redondillas dobles.

⁴⁹ Rubio transcribe “alabaros”.

quiero, señora, quejarme,
aunque crezca mi pasión.
¡Ea, pues, dolientes ojos!,
¿a cuándo aguardáis? ¡Llorad!
¡Lengua mía, comenzad
a publicar mis enojos!

Y vos, alma triste y mía,
do tristeza siempre asiste,
formad un llanto tan triste
que entristezca el alegría,
y con tanto desconsuelo
que, por vos siendo expelido,
hiera al cielo mi gemido
y humedezca el lloro al suelo.

Porque conozca siquiera
el mundo que las querellas
que mueven tierra y estrellas
a vos os tornan más fiera,
de aquí quiero comenzar
a dar ojos a mi llanto
y larga rienda al quebranto.
Mandad, señora, escuchar.

Quéjome⁵⁰, y no del Amor,
pues él no puede con vos;
antes tenemos los dos
un sentimiento y dolor:
él, de no poder venceros

⁵⁰ Esta repetición del “Quéjome” al inicio de cada estrofa, semejante al uso de “Locura” en la carta III o del “Lloremos, de “Alma triste, ¿qué buscáis? Son un recurso muy del gusto de la poesía del amor cortés, como señala Segura Covarsi.

con toda su fortaleza;
yo, de ver que mi tristeza
no puede un punto moveros.

Quéjome de que ha mil días
que sufro por vos tormento,
sin que un agradecimiento
hayan visto mis porfías.
Antes en vez de mostraros
a mi dolor piadosa,
os hallo tan rigurosa
que aún he temor de miraros.

Quéjome de que os mostráis
blanda a todos, y a mí esquiva,
de presunción tan altiva
que aún de verme os afrentáis,
y de ver que os entenece
cualquier mal ajeno y daño,
y mi dolor, tan extraño
siendo propio, os endurece.

Quéjome de que si os miro,
el rostro volvéis airada,
como que estáis enfadada
de ver que por vos suspiro.
Y quéjome, y con razón,
señora, mientras viviere,
del desdén con que me hiere
vuestra vista el corazón.

Ya me parece que os veo
tan alterada de oírme

cuanto para destruirme
es crudo vuestro deseo.
Pues sosegad, que yo os juro
de jamás de vos quejarme,
pues así quise entregarme
sin tomar antes seguro.

De que mis ojos os vieron
me quejo, pues al instante
sin mirarlo de adelante⁵¹
como ciegos se rindieron.
Porque si ciegos no fueran,
viendo vuestra gran belleza
mezclada con aspereza,
su propio daño huyeran.

De mí me quejo también,
que quise, sin entenderme,
en vuestros lazos prenderme,
estrechos, faltos de bien;
y de mi gran ceguedad
que, sin consideración,
hizo luego a la razón
sierva de la voluntad.

Quéjome de que debiera
mirar que las rosas finas
nacen en ramas de espinas,
antes que el fuego creciera, y
no meterme, cual ciego,
con pasos desconcertados,

⁵¹ “me dejo; pues al instante / sin mirar lo adelante” es la lectura de Rubio.

todos mis ojos cerrados,
a rienda suelta en el fuego.

Quéjome de que contino⁵²
por irme tras mis antojos
ha seguido por abrojos⁵³
huyendo el llano camino.
y quéjome de que he sido
de mis daños avisado.
Mas, ¿quién dejará el cuidado,
si en el alma está imprimido?

Quéjome de que consiente
mi ventura, por mi mal,
que el morir, que es natural,
sea en mi vida diferente;
porque si derecha suerte
siguiesen mis males fuertes,
no una muerte, mas mil muertes
me diera el mal menos fuerte.

Quéjome de que me quejo
y doy palabras al aire,

⁵² Contino, o continuo, es adverbio utilizado con frecuencia. Gaspar Garrote lo señala también en la traducción de los emblemas de Alciato de Bernardino Daza, y relaciona allí su uso con Lomas (Garrote Bernal, Gaspar: *"Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro"* en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*. 4-1993. Editorial Complutense. Madrid, p.247).

En Lomas coexiste con "continuo"("continuo llanto", en sextina I). Aut. Afirma que tiene poco uso , excepto en poesía, y como adjetivo. Cita su uso en Fray Luis y a Sta Teresa. En Corominas: Es frecuente en los s.s. XV y XVI la forma más vulgar contino (Cita Sta Teresa y Fray Luis), que al doblar el 1600 queda confinada al uso adverbial con el valor de continuamente. "le estaba escuchando contino" en Cerv., Ldo vidriera, Quijote I, XXXIII y II XXIII I XLVIII. También lo utiliza Lope, como adjetivo, como adverbio y en su expresión "de contino"(Fernández Gómez, Carlos: Vocabulario completo de Lope de Vega. Madrid, RAE, 1971); Herrera, lo utiliza solo como adverbio. (Kossoff, op.cit.)

⁵³ M^a Luisa Cerrón relaciona estos versos con el Soneto XXI de Torre.

siendo a vos nuevo donaire⁵⁴
el mal que es en mí tan viejo.
Ya no más, que no es buen medio
- lengua, dejaos de quejar –
querer con quejas curar
un mal que es tan sin remedio .

Ojos, cese el llanto vuestro;
alma, ya no más sospiros,
porque cierto sé deciros
que padezco más que nuestro.
Vos, señora, tan hermosa
cuanto avara de mi bien,
mandad perdonar a quien
venció su pena rabiosa.

CARTA III⁵⁵

Ya tal, señora, me siento
que es justo, si aquí escribiere
cosa con que os desplaciere,
echéis la culpa al tormento.
Y si al loco su locura
se perdona fácilmente,
¿cuánto mejor al doliente
que, ciego, su mal procura?

⁵⁴ Donaire: gracia y agrado en lo que se habla, porque Aire, según Covarrubias, es lo mismo que gracia, espíritu, prontitud, viveza, y así donaire es don de viveza. (3) se toma asimismo por el chiste y gracia que se dice para atraer las voluntades de los que escuchan. (Aut).

⁵⁵ Igual que la carta II, está escrita en redondillas dobles.

Pues, si bien se ha de mirar,
no hay locura más estraña
que, siguiendo lo que daña,
huir lo que ha de sanar.
Y según esto, el amor
es locura y devaneo,
y loco quien su deseo
pone en su amargo dulzor.

Locura el cebo primero
con que nos engaña y prende,
y loco el fuego que enciende,
loco su reino y su fuero;
y son locura sus lazos,
aunque de rubios cabellos,
que, entrando enteros en ellos,
salimos hechos pedazos.

Es locura el volver de ojos
que tenemos por favores,
pues si nos presenta flores
todas se vuelven abrojos.
Es locura la terneza
con que al principio nos trata,
pues al fin la desbarata
y la convierte en crueza.

Es locura el afición
que siembra en nuestras entrañas,
simiente de malas mañas
que el fruto que da es pasión.
Es locura su esperanza
y sus promesas locura,

y más loco quien procura
ser constante en su mudanza.

Son locura sus primores,
locura sus cortesías,
locura sus fantasías
y locura sus amores.
Son locura sus contentos,
si es que Amor los puede dar,
y más locura ocupar
en él vida y pensamientos.

Es locura un no sé qué
que tiene por gran victoria,
locura y vana su gloria,
pues no es cuando ya fue
y porque en cuento, señora,
que no puede tener suma
no se canse más mi pluma,
dejémoslo por agora.

Sólo digo que es tan poco
Amor, y tan sin concierto,
que al que le sigue está cierto
que le tendrán por más loco.
De estas cosas y otras tales
me habéis vos hecho tan diestro⁵⁶
que puedo ya ser maestro
de enseñar a decir males.

⁵⁶ “cierto”, en la ed. de Rubio

Jamás hombre tan perdido
se vio como el día de hoy
yo por vos, señora, estoy,
sin haberlo merecido.
Pues, ¿qué mayor perdición
hay que así vituperar
a quien ha de remediar
mi tan áspera pasión,

y a quien di mi libertad,
y a quien todos mis sentidos
fueron conmigo ofrecidos,
sin faltar mi voluntad?
¡Oh, loco desatinado
en tu bien desconocido!
¡Oh, mal jamás padecido
y digno de ser llorado!
De esto sé que es mío el daño,
mas vuestra toda la culpa.⁵⁷
ved si podréis dar disculpa
no sufriendo el mal engaño.
Ya yo de haber mal hablado
la pena estoy padeciendo,
y vos os estáis riendo
de verme tan congojado.

No es dar muerte gloria entera:
puede darla un gusanito;
mas dar vida es infinito
poder y no de cualquiera.⁵⁸

⁵⁷ “la colpa è vostra, e mio’l danno e la pena”. Petrarca, *Canzoniere*, CCVII

Ya veis mi fin tan cercano.
Ora es tiempo: ¡remediál,
porque cualquiera verá
ser obra de vuestra mano.

¿Quién por tan poco no cobra
eterna fama y honor,
imitando al Hacedor
de cielo y tierra en su obra?
No aguardéis, Filis, a cuando
el lazo al cuello veáis, .
porque imagino que os vais
en mármol ya transformando.⁵⁹

OTRAS⁶⁰

Alma triste, ¿qué buscáis?
¿Qué me queréis? ¿Qué sentís?
Yo aseguro, pues calláis,
que por mi daño venís,
aunque lo disimuláis.
No os dé pena mi fatiga,
que hecho está el corazón
a padecer,

⁵⁸ “¿quién ay tan ruin que no pueda dar muerte? / Puede matar un yerva o un gusano, / y otra cosa si la ay de menos suerte. / Dar vida no la da poder liviano, / ni hacer bien tampoco no acaece / salir sino de valerosa mano” (Boscán, CXXXII, 46-51, p. 493 ed. Carlos Clavería). Lomas recoge la idea de “dar vida”, como resumen del “dar vida y hacer bien”, de Boscán, que le pide un bien a la amada.

⁵⁹ Referencia a la historia de Ifis y Anaxárate. V. Cristóbal encuentra este final inspirado en la carta “Amor, Amor, que consientes” de Hurtado de Mendoza.

⁶⁰ En esta composición señala Rubio que “Lomas, pues, se atiene con rigor a la regularidad métrica, practicada con gran uniformidad desde Villasandino a Jorge Manrique, impuesta entre los poetas de la corte de Juan II”. (n.46)

ni paréis en que se diga
y se sepa el galardón
de mi querer.

Claramente me contad,
alma, a qué es vuestra venida,
no me encubráis la verdad:
si venís a darme vida
o mayor captividad.
Porque yo entender no puedo
cómo de prisiones tales
escapastes,
hablad, ¿de quién tenéis miedo,
pues sin él de tantos males
os librastes?

Ya son suspiros en vano,
ya es tarde el conocimiento.
Alma, no es consejo sano,
que es incurable el tormento
y el remedio no está llano.
Al principio habían de ser
esos sentimientos tantos
de asperezas
que ora no pueden valer
sino de doblar mis llantos
y tristezas.

¿De qué sirve conocerse
quien de su mal fue avisado,
cuando no puede valerse
sino de estar más atado
a culparse y deshacerse?

Al fin fuistes avisada
de los males que tenéis
y consentís;
no hay por qué estar congojada
ni por qué no declaréis
lo que sentís.

Cuánto más que yo estoy tal
después de vuestra venida
que me siento más mortal
con el bien de mi herida
que con procurar su mal.
Hablad, alma, ¿qué hacéis
todavía en vuestras trece⁶¹
muda y lasa?
Ora, pues que no queréis,
suene lo que se padece
y se pasa.

Lo que yo, mi alma, entiendo
de vuestra triste jornada
y de lo que estoy sintiendo
es que venís desdeñada
y que yo vivo muriendo;
y que no hay de quién tengamos
queja, pues que conocimos
por entero
el ser esquivo que amamos,
la ocasión por que sufrimos
mal tan fiero.

⁶¹ “estarse en sus trece” estar firme, porfiado, terco (Fonfecha, Glosario)

Justo galardón ha sido
a nuestra fe y nuestro amor,
enflaquézcase el sentido
con la fuerza del dolor,
pues lo habemos consentido.
De mí sólo os sé decir
que sin vos, con estar muerto,
ya vivía,
y con vos me veo morir,
lleno de pena y desierto
de alegría.

Vos entendistes hallar
alivio a vuestro mal grave,
y fue mal imaginar,
pues consolación no cabe
do siempre vive pesar.
El alivio y el consuelo
que en mí tendrán vuestros males
y el reposo
será llanto y desconsuelo,
ansias, suspiros mortales,
mal rabioso.

Vuestra estrella nada es buena,
mi signo tampoco es bueno.
Si vos penáis por mi pena,
yo por lo que penáis peno,
añadiendo en la cadena
que nos enlaza eslabones
de más firme servidumbre
que se ve,
do tendremos mil pasiones

si yo no mudo costumbre
y vos la fe.

Y pues esto es por demás,
justo será profesar
un llanto tan sin compás,
un gemir y sospirar
que no se acabe jamás.
Yo, ciertamente, quisiera
escusar un llanto tal,
mas pues vemos
que el dolor va de manera
que el llorar es menos mal,
comencemos.

Lloremos aquel costoso
día primero en que metimos
la cerviz en el hermoso
yugo de oro, do pusimos
nuestro amor, bien y reposo;
y lloremos que a porfía
desde entonces se ha mostrado,
siendo tal,
más estrecho cada día,
por dar a nuestro cuidado
mayor mal.

Lloremos aquella estraña
ocasión que procuramos,
por la cual la lumbré y saña
de aquellos ojos gustamos
que así nos abrasa y daña.
Lloremos que estando llenos

de una luz pura, serena
y agradable,
jamás los vimos serenos,
mas tales que nos dan pena
perdurable.

Lloremos aquel placer
que Amor nos dio cuando quiso
mostrarnos gracia y saber
de la boca y paraíso
donde vive y tiene ser.
Lloremos que allí sintieron
razones nuestros sentidos
sin tormento,
y que nunca más oyeron
palabras nuestros oídos de contento.
Y lloremos la holgura
que sentistes cuando vieron
mis ojos la hermosura
de las manos que vencieron
y vencen la leche pura.
Lloremos que en su meneo
milagroso vimos bríos
amorosos,
y que más no vio el deseo
otro que cien mil desvíos
rigurosos.

Lloremos aquel cuidado
tan eficaz que tuvimos
en contemplar lo mirado,
y las gracias que más vimos
en aquel ser acabado.

Lloremos que por mostralle
nuestra fe, en él la gloria
nuestra y suerte
pusimos, y que borrarle
no podrá de la memoria
tiempo y muerte.

Lloremos con la potencia
de tristeza más crüel
nuestra tan poca advertencia
en considerar aquel
pecho lleno de inclimencia;
porque, al fin, está cercada
de un erizo la castaña
tan sabrosa,
y de espinas rodeada
la flor, que así nos engaña,
más hermosa.

Por agora, ¡oh, alma mía!,
baste lo llorado fuerte,
sosiegue nuestra agonía
si no queremos la muerte
de nuestra justa porfía.
El dolor que padecemos
ha de ser cual .profesamos
nuestro llanto.
y así, es bien que reposemos
a ratos, por que tengamos
más quebranto.

GLOSA I⁶²

AJENA

*Pasaré mis tristes días
sufriendo mortales penas,
entre sospechas ajenas
y desconfianzas mías⁶³.*

EL AUTOR

Luego que Amor levantó
al cielo mi pensamiento,
tanto creció mi tormento
que en el dolor igualó
a mi loco atrevimiento.
La presunción conocí
de mis locas fantasías,
y, pues del cielo caí,
sin bien, sin vos y sin mí⁶⁴
pasaré mis tristes días.

⁶² González Miguel relaciona el contenido de este poema con el soneto de Tansillo “Amor m'impenna l'ale” (González Miguel, G.: *Influencias de Tansillo en la lírica española*. P. 123, y *Luigi Tansillo y España*, p. 17))

⁶³ La estrofa debió de tener bastante éxito. La glosa Villamediana en la redondilla XXXIV: *Pasaré mis tristes días / sufriendo insufribles penas, / glorias envidiando ajenas, / desdichas llorando mías*. (Ed. M^a Teresa Ruestes. Madrid, Planeta, 1992).

Es curioso encontrarla, con variaciones, en la obra de Jorge Isaac, como estrofa independiente: *Pasaré mis tristes días / llorando indecibles penas, / glorias envidiando ajenas, / desdichas llorando mías*. (Canciones populares, 442) Biblioteca virtual. Luis Ángel Arango. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/cancion>

⁶⁴ Jorge Manrique escribe una glosa a un verso parecido: “sin Dios, sin vos y sin mí”. En la ed. de Cátedra, Alda Tesán señala que el mote aparece también en Cartagena, en el Cancionero General, con la forma “Yo sin vos, sin mí, sin Dios”. Este último ha tenido más éxito: aparece en un soneto de Figueroa, en Balbuena y más tarde en Lope, en *El castigo sin venganza* y *La noche de San Juan*. Vid. Lapesa, Rafael: “Poesía de cancionero y poesía italianizante” en *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid, Gredos, 1971. Segura Covarsí señala que aparece también en Castillejo, Pedro de Padilla y Gregorio Silvestre. (“Don Jerónimo de Lomas Cantoral, un petrarquista olvidado” en *Revista de Literatura* II, 1952, p.39-75).

Lomas no desarrolla la idea, como los demás, sino que la cita y realiza una pequeña glosa de verso.

Sin bien, porque no le espero;
sin vos, está manifiesto;
sin mí, basta ver mi gesto,
aunque en fe de lo que os quiero
pudiera merecer esto.
Mas fingí de gloria y cielo
cien mil esperanzas llenas,
hice, cual Ícaro, el vuelo,
y vime en un mar de duelo
sufriendo mortales penas.

No va fuera de camino
que padezca quien, cual yo,
con arrogancia subió
de do caer le convino
en el mal que procuró;⁶⁵
antes es pena debida
a mis fatigas y penas,
y que muera y tenga vida
más que muerte desabrida,
entre sospechas ajenas.

Muera en soledad y espanto,
en fuego y lloro deshecho,
falte el bien en mi provecho
y a la fuerza de mi llanto
el mal esté siempre hecho.
Auméntense mis pasiones
y cubra a mis tristes días

⁶⁵ Sigue con la comparación con Ícaro, iniciada en la estrofa anterior.

negra noche de opiniones,
entre ajenas presunciones
y desconfianzas mías .

CANTO I⁶⁶

En tanto que tu manada,
harta de yerba sabrosa,
en esta siesta reposa,
Filis ingrata y amada,
y en tanto que el sol declina
y Filomena suspira
al blando viento que aspira
por entre esta verde encina,

te sienta y oye mi canto
al son de mi caramillo,
o, para mejor decillo,
mi triste y amargo llanto.
Que yo sé cierto, si atenta
oyes mis penas estrañas,
que se muevan tus entrañas
por más que vivas esenta.

No mudes tu perfección,
asegúrense tus ojos,
no mires a mis enojos,

⁶⁶ En *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor, recopilado por D. Agustín Durán* . Madrid, Eusebio Aguado, 1829 (composición nº 16 de las amorosas, p.p. 23-25). Hace referencia a la edición de 1578. En su transcripción presenta muchas variantes.

También en Torres Nebrera, Gregorio: *Antología lírica renacentista*. 2 vols. Madrid, Narcea, 1983. (p.315-316)

mira, ¡oh, ninfa!, a la razón.
Sólo este bien te demando
en premio del mal que siento.
Ablándete mi tormento
y ver mis ojos llorando.
Que no por condición tal
mereces algún honor,
ni pierdes de tu valor
por escucharme mi mal.
Porque aunque haya de moverte,
pues mal, y no amor, te mueve,
no por eso temas lleve
quilate menos tu suerte.

Cuánto más que a quien has dado
tantos días de tormento,
bien merece que un momento
de gloria le sea otorgado.
Pues no quieres responderme,
determino de quejarme.
Si tú procuras matarme,
quiero un rato yo valerme.

Desde el punto que miraron⁶⁷
mis ojos los claros tuyos,
no supieron ser más suyos
ni sin llanto se hallaron.

⁶⁷ Relación de esta estrofa con los tercetos del II soneto de Francisco de la Torre, según M.L. Cerrón.

Porque como son perfetos
postigos del corazón⁶⁸,
de su secreta pasión
muestran claros los efetos.

Ni desde que percibieron
tu divina hermosura
y en el alma con fe pura
toda junta la imprimieron⁶⁹,
beldad por rara que fuese,
jamás de ellos fue mirada
que la tuya contemplada
sin valor no la hiciese.

Ni desde que mis sentidos
juntos me desampararon
y en tus gracias se emplearon
como en bienes tan crecidos,
jamás cosa buena o mala
comunicaron, pastora,
al ánima que te adora
que no doblase mi pena.

Y así, con cuanto podría
recebir gusto y placer,
con todo viene a tener
enemistad mi porfía.
Tras esto, como ella crece,

⁶⁸ Referencia al amor que entra por los ojos hasta el alma, propia del *dolce stil nuovo*.

⁶⁹ Recuerdo al “escrito está en mi alma vuestro gesto”, garcilasiano y también del dulce stil nuovo.

nada hay que bien me parezca;
mas de fuerza es que aborrezca
a todo quien se aborrece.

Sólo verte y contemplarte
sin que otra cosa entrevenga
es ocasión que yo tenga
de contento alguna parte.
Si presente, tengo gloria,
que aunque eres esquiva y dura,
con sólo ver tu figura
vencido, saco victoria.

Si ausente, aunque es grave carga
la fatiga de tu ausencia
y de tu dura inclemencia
la memoria tan amarga,
es tan grande el bien que siento
de haberte visto que, ausente,
gozo más que no presente,
porque el bien vence al tormento.

En el álamo figuro
de más altura y belleza
tu singular gentileza
como en retrato más puro;
en las flores del jacinto,
tus cabellos de oro rojos,
y los rayos de tus ojos
en los de Febo los pinto.

Y tu frente espaciosa

imagino en la que muestra
a la primera luz nuestra
la despertadora diosa;
tus labios y tus mejillas,
en rosas no bien brotadas
y en color más encarnadas
que aquí puedo referillas.

En la leche tu blancura
y tu pecho, ninfa amada,
en la ladera nevada
de la montaña más dura
contemplo, y en las más bellas
flores azules, tus venas⁷⁰,
tan delicadas que apenas
quien las mira puede vellas.

En plantas, yerbas y flores,
y en todo cuanto yo veo,
pinto tu ser y meneo,
tus gracias y tus primores.
Y en los troncos del más lustre
de los árboles más bellos,
porque crezca bien, cual ellos,
escribo tu nombre ilustre.

Y en otras cosas entallo
de más dura calidad
tu rostro con piedad,
aunque en ti jamás la hallo.

⁷⁰ Rubio corrige “tus venas” por “sus venas”, que aparece en la ed. de 1578. Mantengo la corrección, que es más acorde con el sentido de los versos.

Así voy disimulando
el dolor de tu aspereza,
entre placer y tristeza
el sentimiento engañando.

Y si en este dulce engaño
la memoria me otorgase
de tu ira que gozase
mayor término mi daño,
amante tan venturoso
como yo no se hallara,
ni pastor apacentara
su ganado tan dichoso.

Mas viene tan furiosa
y con saña tan crecida
a quitar al bien la vida
tu condición desdeñosa,
que a penas voy descansando
cuando torno a trabajar,
ni bien dejo de llorar
cuando presto estoy llorando.

Y aunque para tan terrible
dolor, y tan importuno,
hallarse remedio alguno
parece que es imposible,
uno solo con sus artes
ha topado mi dolor,
y es que lo que niega Amor
suelen consentirlo partes.

Pues, bien mirado, no soy⁷¹
tan sin gracia ni tan feo,
ni es tan malo mi deseo,
ni de bien tan falto estoy
que no pueda merecer
algún tanto tu afición
si te abriese la razón
los ojos del conocer.⁷²

Pero no dudo, crüel,
que tienes a quien tú ruegas
con el favor que me niegas,
aunque no tan digno de él.
Pues aunque mal te parezco,
me le hubieras otorgado,
que sólo por mi cuidado
justamente le merezco.

Esto es por quien me destruyo,
me deshago y me fatigo.
Doy te al tiempo por testigo
si otro pastor fuese tuyo:
que a ti te aborrecerás
por haberme aborrecido,
y de no me haber creído
a ti no te creerás.

Y que querrás porfiar
a tener gusto con él
y se te volverá hiel,

⁷¹ Cita estos versos Marcial Rubio Árbuez ("El tópico del agua como espejo en Garcilaso y sus continuadores")

⁷² La misma reflexión que hace el Polifemo de Ovidio, o el Salicio de Garcilaso.

¡tanto le has de desamar!
Al fin sabrás aquel día,
a costa de tus dolores,
que no todos los pastores
son de la condición mía.

¿Dónde vas? Torna a sentarte,⁷³
mira que es grande el calor,
que no por darme dolor
pretendo fatiga darte.
Goza, libre de mis quejas,
de este viento y fresco suelo,
que yo llevaré, cual suelo,
a beber a tus ovejas.

GLOSA II

AJENA

*No me quejo yo de Amor,
que el amor contento deja:
de desamor es mi queja*⁷⁴.

EL AUTOR

Amor, como quien sabía
vuestro desdén y tibieza,
movido de mi tristeza,
igual a vuestra porfía
hizo mi naturaleza.
y pues fue sólo su intento

⁷³ Las quejas las realiza el pastor ante su pastora presente, no ausente, como en las églogas del libro II.

⁷⁴ Juan de Burguillos glosa también ese villancico, en el *Cancionero de poesías varias* (Mss. 617) publicado por J.J. Labrador. Pequeñas variantes: “No me quexo del amor / quel amor contento dexa, / del desamor es la quexa”.

hacer que a vuestro rigor,
causa cierta del dolor,
bastase mi sufrimiento,
no me quejo yo de Amor.

Ni es justo, pues si no fuera
vuestra fuerte condición
creciendo en mi perdición,
dulcemente padeciera
en su fuego el corazón.
Su contrario es, y no él,
quien hace crecer mi queja,
éste es quien mi bien aleja
y deja un dejo de yel,
que el amor contento deja.

Sólo de él me quejaré
sin cesar mientras viviere,
no de vos, aunque no espere
remedio, ni le tendré
aunque muera y desespere.
Él es quien me da fatiga,
quien me enflaquece y aqueja
tanto que ya en mí no deja
sino la voz con que diga:
¡De desamor es mi queja!

OTRAS

Claro y conocido engaño
fue pensar, señora mía,
que antojos os ofrecía
porque remediar mi daño

se os antojase algún día.
Que ni el daño es tan ligero
ni vuestro rigor también
que con tan pequeño bien
deje mi mal de ser fiero
y crudo vuestro desdén.

En el mal que me dio Amor
hay un bien tan sustancial
que si el que viene no es tal,
antes sirve de dolor
que de mitigar mi mal.
Sólo a mi dolor conviene
que el tiempo vuelva la hoja,
que ni por antojo afloja,
ni de antojos nace y viene,
ni antojada es su congoja.

El mal que es antojadizo
admite bien antojado,
mas este fino y airado
que vuestra belleza hizo
lleva diverso el cuidado.
Con voluntad y firmeza,
con corazón de fe lleno,
se repara su veneno
y se cura su tristeza,
y no con bien menos bueno.

Así que, no por quereros
dar antojo os daba antojos,
sino temiendo esos ojos
no querer daros, por veros,

en ceniza mis despojos.
Que, aunque son ojos tan bellos,
su calidad es tan fiera
que no hay vista tan entera
que sufra los rayos de ellos
si no están con vedriera⁷⁵.

OTRAS

Tan terrible mal recibo,
horas, en veros partir,
que no escusara el morir
si el bien no fuera tan vivo
que me distes al venir.
Que aunque es mortal la partida,
la gloria de la venida
mejoró tanto mi suerte
que por do corre la muerte
se adelanta más la vida.
Pero, con todo, el dolor
más que el bien en mí pudiera
si tras veros ir no viera
que escogéis lo que es mejor
y lo no tal echáis fuera.
Mas pues de mí os apartáis,
horas, decid a quien vais
el dolor con que me vistes,
la fe que en mí conocistes
y el mal en que me dejáis.

⁷⁵ Vidriera: Se llama también el vidrio, por donde se mira alguna cosa, o que se pone para defenderla, sin estorbo a la vista (Aut.)

Y si licencia os consiente,
podéis también declararla
que, en fuerza de contemplarla,
de mí propio vivo ausente,
ufano de sólo amarla;
y que en ley de ser tan bella
consiste que sienta ella
de aquel que siente su mal
la pena y dolor mortal,
cuánto más naciendo de ella.
Si por ventura sintiere
pena con vuestro hablar,
bien la podéis replicar
que sufra a quien sufre y muere
sin que se sepa cansar.
Y si llamare locura
mostrar así mi tristura,
muy bien podéis desculparme
con el temor de quejarme,
nacido de ser tan dura.

De suerte que bien podéis,
horas, tener fundamento
en volver por mi tormento,
pues notoriamente veis
que aún no digo lo que siento.
Yo de la verdad confío
y de la fe con que guío
mis palabras sin engaño,
que no seréis en mi daño,
antes en provecho mío.

OTRAS

Ya desmaya el corazón,
no puedo mucho vivir.
Simpleza será encubrir
de mi muerte la ocasión,
estando para morir.
En otro tiempo, sufría
yo, callando, mi dolor;
ya va por otro tenor,
que aunque Amor le engendra y cría,
es diferente de Amor.

Ved al término que viene
un corazón sospechoso,
que, de vivir receloso,
habla cuando ya no tiene
su mal medio provechoso;
ni le cumple ya que venga,
porque aunque venga cumplida
la salud, ya la herida
está tal que, a bien que avenga⁷⁶,
ha de peligrar su vida.

Como el triste que a morir
sabe que está sentenciado
y, habiéndolo ya tragado,
de repente oye decir
que es ya libre y perdonado,
muévele tanto esta nueva
que, sin poder socorrerse,
y ajeno de conocerse,

⁷⁶ Rubio transcribe “venga”

queda muerto,
rara prueba
del gozo de libre verse,⁷⁷

tragada tengo mi muerte.
No es cordura ya curarme,
pues que no ha de aprovecharme
la cura de mejor suerte
que de más presto acabarme.
En mí tan cruda sentencia
había de ser jecutada:
no puede ser revocada,
ni de tan mortal dolencia
mi triste vida escapada.

Y pues el morir es cierto,
bien será soltar la rienda,
aún siquiera porque entienda
el mundo por qué soy muerto
y de este mal se defienda⁷⁸.
Ya no me podrán culpar,
pues se sabe que el que muere,
en público lo que quiere
puede, señora, contar
en la forma que pudiere.⁷⁹

⁷⁷ El mismo tema en un soneto de Boscán, CVIII en la ed. de Clavería. El editor remite en nota a Ausias March (LI, vv 1-4 y I, vv13-16, y a Hurtado de Mendoza, Soneto XIX. Carlos LLoret analiza esta relación en su artículo “Fortuna de los prólogos al cancionero de Ausias March” en *Clàssics i moderns a la cultura literària catalana del Renaixement*. Ed. Alejandro Coroleu. Barcelona, Punctum, 2015 (p.135-158)

⁷⁸ Insiste Rubio, respecto a estos versos, en el “carácter y finalidad ejemplarizantes” de la poesía de Lomas (n.57)

⁷⁹ Trae aquí Lomas una versión de los versos de Boscán: *Mas el triste que se muere, / en público confesando / puede decir lo que quiere*. I, XVII, (153-155). Ed. C. Clavería.

Este mal que me ha traído
a tan miserable estado
otro tiempo su cuidado
le sentí, mas mi sentido
nunca fue tan mal parado.
Gobernaba la razón
alguna vez en mi fuego,
mas ya va tan crudo el juego
que gobierna la pasión,
que al sentido tiene ciego.

Todo va ya de vencida,
no guarda cosa concierto,
dase tan al descubierto
mi voluntad por perdida
que sigue su desconcierto.
El entendimiento huye
por no entender que estoy tal,
ando tan triste y mortal
que aún el alma se destruye
sólo en pensar en mi mal.

Mal terrible y rabioso,
rabia incurable y veneno
que se siembra por el seno,
y es mortal y ponzoñoso
de sus frutos el más bueno.
Mal que en el mayor quereros
me hace más desamarnos,
mal que si voy a miraros
hace que no pueda veros
ni en ausencia contemplaros.

Mal que vuestro tan hermoso
rostro me le vuelve feo⁸⁰,
mal que en el mayor deseo
hace fácil lo dudoso
y dudoso lo que veo.
Mal que, si tengo esperanza,
estoy más desesperado,
mal que me tiene engolfado
en un mar do no hay bonanza,
y he de naufragar forzado⁸¹.

Mal que, si quiero⁸² encubrir
mi daño, más le descubre,
mal⁸³ que lo menos encubre,
y por más le descubrir,
de lo más cosa no cubre⁸⁴.
Mal que, si me desengaño,
es para más dolor mío,
mal que en aquello que fío
como no recibe engaño,
en lo propio desconfío.

Mal que por do pienso honrarme
hallo la deshonor cierta,
mal que jamás abre puerta
al consuelo, y al matarme
contino la tiene abierta.
Mal que si me ensoberbezco

⁸⁰ “fiero”, en el texto de Rubio

⁸¹ “y de naufragar forzado”, en la ed. de Rubio.

⁸² “quiere” en la ed. de Rubio

⁸³ Coincido con Rubio en corregir la lectura de la ed. de 1578, ‘mas’, por la más adecuada al sentido: ‘mal’.

⁸⁴ “encubre” en la ed. de Rubio

con él, quedo más rendido,
mal que me hace sufrido
en lo mucho, y desfallezco
en lo poco, de perdido.

Pues tiempo será que nombre
mal que tanto me quebranta
de la cabeza a la planta:
es celos, que sólo el nombre
a los más fuertes espanta.
Este es el mal por quien yo
padezco tantos dolores.
Siendo Amor todo, y amores,
¿quién tan gran contrario vió
dar, por gusto, sinsabores?

Este trae siempre consigo
los más duros sentimientos,
desgustos, desabrimientos,
por tal ser que, si al bien sigo,
temo más sus pensamientos.
Por éste se me consumen
sin pensar mis alegrías,
mis amorosas porfías
todas por él se resumen
en que son cortos mis días.

¡Oh, triste! ¡Con cuántos males
este mal me tienta y mata!
Ya en lo pasado me trata,
ya con las ansias mortales
de agora me desbarata.
Tiene ya tal a mi suerte

su condición tan esquiva,
y tanto el seso me priva
que estoy por darme la muerte
mil veces porque sois viva.

¡Oh, cuántas veces, señora,
diera por no haberos vido
la vida que os he ofrecido!
Y entended que en esta hora
por veros estoy perdido.
Determino iros a ver,
y al primer paso que doy
me pregunto dónde voy,
si no es para más perder,
pues cual era ya no soy.

En nada se satisface
mi tan áspero tormento,
todo es fundar en el viento,
pues lo hecho se deshace
al instante, en un momento.
Y lo peor es que a todo
responde la fantasía,

y, para más pena mía,
vos sola la dais del codo⁸⁵
y el amor la desafía.

En este estado que veis
por vuestra causa estoy puesto:

⁸⁵ Dar de codo: “avisar a uno, despertarle” (Correas). La dama despierta la fantasía del poeta, que crece desafiada por el Amor.

bien lo demuestra mi gesto,
aunque mejor lo veréis,
señora, en mi muerte presto.
No paréis en ver que muero,
sino en cómo tal cuidado
no me tiene sepultado,
pues con tormento tan fiero
ya había de estar olvidado.

OTRA SOLA

Mueve tanto al que se siente
morir el fin de su vida
que, casi como impaciente,
con voz clara y espedida
manifiesta su accidente,
bien como cuando el licor
a la lámpara fallece
y se quiere acabar ya,
que entonces con luz mayor,
lo que vive, resplandece
que cuando más llena está.

OTRA SOLA

Acontece que, en saliendo
uno de la obscuridad,
tiene cierta ceguedad
hasta que va recibiendo
su vista la claridad.
Así yo, que en vuestra ausencia
en tinieblas estoy puesto,

no puedo sufrir tan presto
como os miro la excelencia
de la luz de vuestro gesto.

OTRA SOLA

Como niño a quien desecha
madre con mano crüel,
que cuanto más huye de él,
tanto menos le aprovecha
porque más la sigue él,
de esta suerte me sucede
con vuestro desdén, que excede
a todo rigor humano:
que, dándome vos de mano⁸⁶,
mi fe me manda que quede.

FIN DE LAS AMOROSAS

⁸⁶ Dar de mano: desechar una cosa o persona o apartarla (Correas)

COMIENZAN LAS DIFERENTES

ELEGÍA I

En la muerte de la señora doña Beatriz de Castro⁸⁷
hija de la señora condesa de Ribadavia⁸⁸

Forma, ¡oh, Musa!⁸⁹, sin consuelo,
tú que cual conviene, sientes
muerte tan digna de duelo,
mis conceptos imprudentes
de un no visto desconsuelo,
porque, vista su terneza,
su desconsolado acento,
parezcan en este canto
imagen de la tristeza,
figura del sentimiento
y semejanza del llanto.

Que si muertes se han pasado
tristes con leves querellas,
es porque nunca ha llegado
la más desastrada de ellas
a punto tan desastrado.

⁸⁷ Se refiere a una hija de María Moscoso y de Luis Sarmiento, V Condes de Ribadavia, que murió muy joven. Por el poema de Lomas, parece que la niña debió de ahogarse en el Duero.

⁸⁸ Es bastante negativa la valoración que hace Rubio de esta elegía, de la que, en n.63, dice que abundan en ella los recursos retóricos y literarios “que forman un artificio poético que a duras penas consigue encubrir o disimular los tópicos y la falta de ‘auténtica’ inspiración lírica”

⁸⁹ Anota Rubio que puede referirse a Erato, musa de la elegía, o a Melpómene, de la tragedia, porque trágica fue la muerte de Doña Beatriz. (n.62) Es posible que Lomas quiera referirse a Erato, que es la misma musa que mencionará más adelante, en el Libro III, en la elegía a la muerte de doña María de Bazán.

Mas ésta, infelice y dura,
que se llore, sienta y cante
es justo con cosas tales:
lágrimas de sangre pura,
gruesa jerga que quebrante,
quejas sobrenaturales.

Y no sólo las sensibles
cosas y las animadas
la sientan, mas las terribles
en dureza, fabricadas
de naturas insensibles.
Los árboles que no lleven
sino negra fruta y flor,
porque siempre el llanto crezca,
y al tiempo que de agua llueven
gotas, las torne el dolor
sangre que los ennegrezca.

Las piedras, que en sus naturas
son sin humor, se humedezcan,
lloren lágrimas tan puras
que, con no sentir, parezcan
sensitivas criaturas.
Cielos, mar, estrellas, vientos,
sierras, llanos, ríos, fuentes
hagan con cuanto se sabe
inhumanos sentimientos,
y muestren a todas gentes
cuánto la ocasión es grave.

Y porque tan crudo mal
eternamente se sienta,

convierta su natural
cuanto el cielo acá sustenta
en pena y lloro inmortal:
cosa no guarde concierto,
orden, razón ni medida,
- tanto esta pérdida asombre –
ni se llore ningún muerto,
ni se regale la vida,
ni hombre trate con hombre.

A los que sus corazones
lastima tan grave carga
encomiendo mis renglones.
Si en materia tan amarga
hallan hinchadas razones,
que los que fuera les toca
a ti, ¡oh, Musa!, han de culpar,
pues es muy llano argüir
que no pudiera mi boca
sin tu favor explicar
lo que te igualo en sentir.

Así tan acerba suerte
debe sentirse y llorarse,
pues que murió, ¡punto fuerte!,
cuanto puede desearse
de bien, en sola una muerte:
clara sangre, ilustre fama,
alto valor, gracia pura,
dulce trato, grave aviso⁹⁰,

⁹⁰ En Corominas, “A veces se toma por cuidado y discreción en el modo de obrar y proceder”.

y la más hermosa dama
que ha formado la natura,
milagro del paraíso;

un ser lleno de humildad,
un maduro entendimiento
en la más florida edad,
y un gallardo movimiento
junto con honestidad,
un retrato de virtud
de cien mil virtudes lleno,
ejemplo de devoción,
gran suerte con quietud,
un intacto y casto seno,
luz de la contemplación;

una tierna planta de oro,
una flor jamás tocada,
una perla y un tesoro,
una nieve no pisada⁹¹
y un ángel del alto coro;
un rosal de varias rosas
lleno, al nuevo sol salidas
y marchitada ninguna;
una vida de mil cosas,
una muerte de mil vidas,
y una sobre la fortuna.

⁹¹ Indica A. Prieto la relación de este verso con una expresión similar de Gonzalo de Berceo: Más *blancas que las nieves que non son coçeadas* (Estrofa 33 del Poema de Santa Oria).

¡Oh, Muerte cruda y avara,
sin ley, sin conocimiento! ,
¿quién sino tú no mirara
que de un golpe daba ciento,
y tan presto no cortara?
Que lo heciste sospecho
de industria porque muriesen
cuantos sin ella dejaste.
Duro tiro, Muerte, has hecho,
pues porque tu poder viesen
tantos de vida privaste.

Ya que, crüel, tu intención
cosa de éstas no movió,
moviérate a compasión
la madre que la parió,
traspasado el corazón;
el dolor que la ordenabas
también pudiera moverte,
pues tan claro le entendías,
y si en esto no parabas,
pararas, injusta Muerte,
en que sin razón cogías.

Puedes decir que heciste
hoy, Muerte, cuanto alcanzaste:
al Amor empobreciste⁹²,
a Fortuna derribaste,
Tiempo y Ventura venciste;
el bien convertiste en mal,

⁹² “Or ài fatto l’extremo di tua possa, / o crudel norte; or ài ‘l regno d’Amore / impoverito;”
Soneto CCCXXVI de *Canzoniere* de Petrarca.

el mal trocaste en dolor,
el dolor, en pena estraña,
la pena, en llanto mortal,
el llanto, en otro mayor,
tángo fue cruda tu saña.

Pero ya que, al fin, había
de cumplirse tu encendida
voluntad en este día,
¿de ser en agua cumplida,
Muerte, qué bien te venía?
¡Oh, loco ingenio perdido,
sin distinción, rudo y ciego!,
¿en el bien tu voz dudaba?
¿Qué gloria o bien más crecido
que dar muerte al vivo fuego
que vida a su yelo daba?

Tú, crüel Duero engañoso,
sin clemencia y justicia,
de nuestro bien envidioso,
viejo lleno de malicia,
sin bien, sin ley, proceloso,
¿por qué, di, cuando en tus ondas
viste figura tan bella,
rendido, no te apartaste?
Yo aseguro que respondas
que, de estar vencido de ella,
en ella te transformaste.

No es razón, porque aunque quieras
así de culpa librarte,
no puedes, porque pudieras

con sólo verla pagarte
de cuanto mal padecieras.
Fuiste traidor conjurado
con la muerte en este daño,
que a no lo ser, estoy cierto,
te mostraras alterado,
por escusar mal tamaño,
al punto del desconcierto.

O, a lo menos, convocaras
a tus ninfas, que salieran
de sus estancias tan caras⁹³,
pues a tus voces vinieran
y en sus palmas la entregaras.
Mas con tu rostro sereno
al entrar la recibiste,
falso, y dentro le turbaste,
crudo, de piedad ajeno,
pues no viva la tuviste
cuando muerta la arrojaste.

Ruego a Dios que tu ribera
sol ni otra luz jamás vea
ni goce de primavera.
Maldita contigo sea,
abrase la llama fiera,
y, en lugar de las diurnas
aves que con agradables
voces ceban los oídos⁹⁴,
la cerquen otras nocturnas,

⁹³ Rubio transcribe “claras”

⁹⁴ “nidos”, en lectura de Rubio.

tristes, negras, espantables,
de temerosos sonidos.

Y que se agote tu fuente⁹⁵,
y Neptuno no te acoja,
mas ponga en ti su tridente
con tal rigor que recoja
en un charco tu corriente:
tan estrecho y cenagoso,
tan lleno de niebla⁹⁶ oscura
que, en vez de ninfas hermosas,
anden por tu seno ondoso
todas de horrible figura
cien mil sierpes ponzoñasas.

Y que tus peces y arenas
se vuelvan en infernales
sabandijas, todas llenas
de ponzoñas inmortales,
por que padezcas más penas.
Finalmente, que no caya
cosa del cielo de hoy más
con quien no tengas contienda,
ni ave por el aire vaya,
ni por la tierra jamás
animal que no te ofenda .

Y tú, alma esclarecida,
goza en paz tu estrella cara,
que, aunque fue tal tu partida,

⁹⁵ “frente” en ed. de Rubio

⁹⁶ “tiniebla”, en ed. de Rubio

de ser pura muestra clara
diste dando al cuerpo vida;
que, si vale un corto hilo
algo para tu loor,
te prometo, en cuanto al suelo
egipcio regare el Nilo,
que de tu muerte y valor
suban las voces al cielo.

EPIGRAMA I ⁹⁷

En la muerte de una señora

En polvo aquí se convierte
una doncella, ofrecida
en lo mejor de su⁹⁸ vida
al gran sueño de la muerte.
Fue hermosa, sabia y moza,
y en extremo deseada,
y todo lo tuvo en nada
respeto de lo que goza.

GLOSA III ⁹⁹

AJENA

*No quiso quien olvidó,
que donde Amor ha cabido
no puede caber olvido.*

⁹⁷ Rubio señala un encubierto carácter satírico del epigrama, al contrastar el título (una señora) con la descripción de la doncella que, para Rubio, se vuelve una completa ironía. (nota 64 de su edición).

⁹⁸ “Ia”, en ed. de Rubio

⁹⁹ En esta glosa señala Rubio el “apego de Lomas a los artificios de la poesía tradicional de los cancioneros medievales”, refiriéndose al esquema métrico. (n.65)

EL AUTOR

Es razón que quien olvida
en perpetuo olvido viva,
con eterna muerte y vida,
de dolor y pena esquivada
y confusión combatida;
y que escrito claramente,
en vez de lo que borró
y Amor en él escribió,
lleve en medio de su frente:
"No quiso quien olvidó".

No quiso, y si quiso, fue
con amor tibio y ligero,
de lo cual saca mi fe
que do hay amor verdadero
jamás olvido se ve.
Pues por más que al descubierto
al amor siga¹⁰⁰ el olvido,
do fue menos admitido
será el olvido más cierto
que donde Amor ha cabido.

Donde cabe, y con fe pura,
ha hecho en el alma asiento:
pensar es grave locura
que puede en su pensamiento
tiempo, ausencia o desventura.
Que en el amador que el seno
tiene tal, y tan herido,
aunque viva aborrecido,

¹⁰⁰ "finja" en lectura de Rubio

ausente y de dolor lleno,
no puede caber olvido.

OTRAS

A mi noticia ha venido
que mejor enamorado
que vos, señor licenciado,
el mundo no le ha tenido.
Y que en amores leales,
generosos y cabales,
nadie os podrá dar enmienda,
porque luego pedís prenda
en pidiéndoos treinta reales.

Otro, pródigo, os tornáis,
gastador y liberal,
de iros al hospital
ninguna duda tengáis¹⁰¹.
Hacéis grandes cumplimientos,
ofrecéis los elementos,
sois de levante y de loca¹⁰².
Dad, dad un ñudo a la boca,
y a la bolsa novecientos.

Si por amor andáis muerto,
que no es poco, siendo ruin,
antes que deis un quadrín¹⁰³,

¹⁰¹ “tenéis”, en lectura de Rubio

¹⁰² De levante: como por cumplimento (Correas); “loca”: fig. y fam. Persona que está siempre de chanza (loco/a) DRAE, Fonfecha, vocabulario.

¹⁰³ Cuadrín: moneda de pequeño valor, que corría antiguamente por España, según Cov. Se toma figuradamente por dinero en gral. (aut.)

cedulica a plazo cierto;
que estos son amores sanos
de discretos cortesanos,
porque Amor no sufre mengua,
aunque en vez de atar la lengua
dicen que os ató las manos.
¿No es terrible necesidad
que los que no tienen ciencia
llamen a vuestra prudencia
laceria y cebilidad,¹⁰⁴
y que sois gran palabrero,
derramador del dinero?
Ved si conierta la feria¹⁰⁵,
como si de la miseria
no fuésedes heredero.

Pero para que se entienda
que os desculpo sin pasión,
dadme el testo o la razón
que pide cédula o prenda,
porque Bártulo y Amor
no cantan por un tenor
ni jamás juntos cenaron,
ni cebiles¹⁰⁶ alcanzaron
de él ni de damas favor.

Cedulica: cédula de cambio – la letra o vale que se da en un lugar para percibir en otro la cantidad que contiene: ya es común llamarla letra de cambio (aut.)

¹⁰⁴ Laceria: miseria, pobreza, escasez grande y desnudez andrajosa; Cebilidad: civilidad (de civil). También vale miseria, mezquindad, ruindad. (Aut.)

¹⁰⁵ Feria: Concierto o plazo. Trato o convenio. En la feria es donde se hacen los tratos y conciertos (M^a Inés Chamorro: *Tesoro de Villanos. Diccionario de germanía*)

¹⁰⁶ Civil: En su recto significado vale Sociable, urbano, cortés; pero en este sentido no tiene uso: y solamente se dice del que es desestimable, mezquino, ruin y de baxa condición y procederes. (Aut).

Como amigo os aconsejo,
y en esta parte os condeno,
que para poco sois bueno,
según sois de cebilejo:
porque para enamorado
no valéis sólo un cornado¹⁰⁷
y menos sé yo bien dónde;
sois especial para conde,
pues que sois tan apretado.

GLOSA IV

AJENA

*¡Oh, contento!, ¿dónde estás,
que no te tiene ninguno?
Quien piensa tener alguno,
no sabe por dónde vas.*¹⁰⁸

EL AUTOR

Camino de bien desnudo
es, contento, tu ley fuerte,
pues primero que se acierte
con tu divisa y escudo,
se topa la de la muerte.

¹⁰⁷ Cornado: moneda de baja ley que mandó batir el rey don Alfonso el oncenno el año de 1431... (aut.) Moneda de cobre de poco valor (Tesoro de villanos). "no valer un cornado" ser una cosa de poco precio y valor. (Fontecha, Glosario)

Apretado: se le llama al poco liberal, nada dadivoso y que es corto de espíritu y ánimo. (aut.) Avaro, mezquino, miserable (Tesoro de villanos)

Conde: título con el que los gitanos designaban a su jefe (José Luis Alonso: Léxico del marginalismo.)

¹⁰⁸ En el *Cancionero de Manuel de Faria* aparece también una glosa, atribuida a Felipe II (Contentamiento do estás / que no te tiene ninguno / si piensa tenerte alguno / no sabe por donde bas). Cito por la ed. de Edward Glaser, que en nota señala que aparece también en el Arte poética de Rengifo, al hablar de las glosas, y en Fuente de Aganipe, de faira y Sousa, que también la glosa, en la Parte quinta.

¿Cuál hombre se vió jamás
tan adelante o atrás,
o en mediana suerte amiga
que, sospirando, no diga:
“¡Oh, contento!, ¿dónde estás?”.

No pasa, fogoso y fiero,
rayo de inclimente cielo
con tan presto y veloz vuelo
como tú pasas ligero
por cuantos moran el suelo
y ofréceste, siendo uno,
al pasar, a cada uno,
por varios casos y modos,
y tal juntamente todos
que no te tiene ninguno.

Vienen tus gustos guiados
por tan ciegos desatinos
que de cortos y mezquinos
ni llegan a los poblados
ni quedan en los caminos.
Y, con todo, no hay ninguno
a quien el mal importuno
no alcance de desearte,
sabiendo que ha de olvidarte
quien piensa tener alguno.

Es tu condición tan dura
que ni sueltas ni concluyes.
Tanto nuestro bien destruyes
que del que más te procura
con mayor presteza huyes.

Reposo tú no le das
ni nunca con él estás,
que no te sigan mereces,
pues el que más favoreces,
no sabe por dónde vas.

EPIGRAMA II ¹⁰⁹

A dos recién casados ¹¹⁰

Con tan igual parecer
juntó el cielo vuestro nombre
que no pudiérades ser
uno sin otro tal hombre
ni tan perfecta mujer.
Sois tan conformes los dos,
y tales os hizo Dios,
que, si él mesmo no os juntara,
Juan sin Ana se quedara
y sin Juan, señora, vos.

¹⁰⁹ En Torres Nebrera, Gregorio: *Antología lírica renacentista*. 2 vols. Madrid, Narcea, 1983. (p.320).

¹¹⁰ Acertijo propio de cancioneros. Raíz en el “devinalh” provenzal (Segura Covarsi, op.cit.)

CARTA IV¹¹¹

El autor, estando ausente, a Cristóbal de Mendoza¹¹²

Ausencia y temor de olvido,
fieros dolores mortales
y otros rabiosos males
que atormentan al partido
han tenido tal mi suerte,
después que triste partí,
que cuanto yo vía en mí
eran señales de muerte.

De suerte que si quería,
señor Mendoza, escrebiros,
al punto daba en deciros
el dolor de que moría.
Y tanto no me espantaba
verme morir, como cierto
me asombraba no ser muerto,
según el mal que pasaba.

¡Oh, terrible mal de ausencia,
dolor que no tiene cura,
con quien no basta cordura,
sufrimiento ni paciencia!
Mal que, aunque sólo castiga
mortalmente, cual se ve,
trae consigo mil, con que
siempre al ausente persiga.

¹¹¹ Publicada por Gallardo en Ensayo...

¹¹² Amigo de Lomas, residente en Valladolid. En el *Canto Pinciano* le da el nombre de Orsino. No se conocen más obras suyas que la Carta en respuesta que se publica a continuación y un soneto dedicado a Lomas, en el libro III.

Que es de ver al triste ausente
lo que sufre y lo que calla,
metido en dura batalla
con lo ausente y lo presente;
las sospechas que le siguen,
las memorias que le matan,
los medios que le maltratan,
los celos que le persiguen;

las congojas, los tormentos,
las ansias, las asperezas,
los suspiros, las tristezas,
los llantos, los pensamientos;
aquel tuerto o a derecho
dar por hecho lo imposible,
aquel hacer lo posible
imposible, siendo hecho;

aquel andar desvalido
tras quien viene por oír
lo que quisiera morir
antes que haberlo sabido;
aquel dolor impaciente
que de conversar recibe,
aquella muerte en que vive,
si vivir puede el ausente,

Este es un proceso largo,
un profundo mar sin puerto,
un mal do el bien es incierto
y un manjar en todo amargo.
Lo más sano es, pues Amor

ha dado, tras tanta guerra,
señal de paz, de esta tierra
daros noticia, señor.

Y así, digo que ni el rico
vive en ella descansado,
ni el pobre necesitado,
porque iguala al grande el chico.
Nunca en Babilonia fue
tan grande la confusión,
vivir tan contra razón
tampoco de ella se lee.

Ver el "ru,ru"¹¹³ de la gente
en los lugares de tratos,
recambios, logros, baratos¹¹⁴
haciendo continuamente.
El hijo al padre engañando
como si enemigo fuese,
sólo su propio interese
sin vergüenza procurando.

Virtud no es aquí divisa
que se conoce ni halla,
es bajeza procuralla,
obralla es cosa de risa,
¿Qué vendistes? ¿Qué comprastes?
¿Qué ganastes? ¿Qué perdistes?

¹¹³ "run run- un runrún,(por algo que se ruge y murmura por el lugar) C.545 (Cejador)

¹¹⁴ Logro: La ganancia, utilidad o aprovechamiento de dineros u otra cosa. // Vale también lo mismo que Usura (Aut.) Baratos: la porción de dinero que da graciosamente el tahúr o jugador que gana a los mirones o a las personas que le han servido en el juego (Aut). En Covarrubias: "hazer barato es dar las cosas a menosprecio. Baratar, trocar unas cosas por otras."

¡Oh, qué bien que se la urdistes!
¡Subtilmente le engañastes!

Esto es lo que bulle y suena,
lo que vale y lo que puede,
por más que se muestre o ruede
la fortuna mala o buena.
Es algarabía de aliende¹¹⁵
decirle gracias o avisos,
porque entre necios precisos
sola necedad se entiende.

Direisle dos mil sentencias,
revuelven con disparates:
si decís que son dislates,
prestad paciencia y paciencias.
Porque como no hay sentir,
que el seso fácil tropieza,
os quebrarán la cabeza
sin poderlos resistir.

Pues llegáos a los galanes,
majaderos disfrazados
que se pican de avisados
con solos los ademanes.
Habladles en castellano:
responderán en francés,
y si en francés, en inglés,
y si en inglés, en toscano.

¹¹⁵ “algarabía de aliende”, ‘jerga de los moriscos’, ‘razón disparatada y que no se entiende’ (Fontecha, *Glosario*). Como frase hecha la recoge Cejador: “algarabía de allende, que el que la habla no la entiende...que el que la dice no la sabe y el que la oye no la entiende).

Y el que es de ellos más discreto,
aunque yo ninguno he visto,
préciase de ser malquisto,
rufián, traidor, inquieto,
y, sin propósito alguno,
dirá que jugó y perdió,
que hirió y que mató
y que se le escapó uno.

¡Oh, qué casco tan hermoso
que tengo, y qué buen montante!¹¹⁶
¡Qué cota! ¡Qué cuera de ante!
¡Qué estoque tan milagroso!
Y lo mejor es que estando
con él en conversación,
sin llamarle ni ocasión,
se sale de ella callando.
En cosas de entendimiento
ni de ingenio, no hay hablalles.
Vos bien podéis preguntalles,
mas es preguntar al viento.
y si, por caso, hay quien sienta
y trate de veras de ello,
está tan ancho con ello
que de contento revienta.

¹¹⁶ Montante: espada ancha y con gavilanes muy largos que manejaban los maestros de armas con ambas manos, para separar las batallas en el juego de la esgrima. Tómate su forma y nombre de las espadas antiguas que se jugaban con dos manos (aut.)

Cota: Armadura que se usaba antiguamente...//Se halla también tomado por lo mismo que jubón. Es voz anticuada (Aut.)

Cuera: especie de vestidura que se usaba en lo antiguo encima del jubón, y corresponde a lo que después se llamó 'ropilla'. Y porque regularmente se hacían en cuero se le dio este nombre (Aut.)

Vereisle de talanquera
hablar¹¹⁷ siempre a su albedrío,
tanto que, de muy vacía,
vacía más que una pesquera.
Pertinaz en su opinión,
de soberbio y confiado
si va en un caso acertado,
en mil no tiene razón.

De amor ni de sus dolores
tratar con ellos es aire,
que no hay amor, que es donaire,
que dineros son amores.
Esto dicen que es amor,
y lo demás burlería:
la gala y cortesanía,
el requiebro y el primor.

Si a una dama parla alguno,
es su primera conseja,
una zambra¹¹⁸ se apareja,
habrá tres medios por uno.
Y es lenguaje tan usado
y tan aprendido de ellas
que otro no conocen ellas
ni ellos otro han estudiado.

¹¹⁷ Hablar de talanquera: “los que están subidos en las barreras o talanqueras y hablan cómo se han de hacer las suertes con el toro, porque se dice mejor que se hace; se aplica a los que hablan de seguro”. (Correas) Frase vulgar con que se da a entender la facilidad con que algunos, estando en lugar seguro y sin peligro, juzgan y murmuran de las acciones de aquellos que están obrando cosas de valor y peligrosas. (Aut.)

¹¹⁸ Zambra: Fiesta que usan los moriscos, con bulla, regocijo y baile. Llama también el tañido para el baile de la zambra. Significa también algazara, bulla y ruido de muchos (aut.)

Daca y toma¹¹⁹, como en Roma,
con la que es más principal,
no hay pensar tratar en ál:
quien no tiene, que no coma.
Sed más que Narciso bello,
sabio más que Salomón,
fuerte más que fue Sansón:
todo no vale un cabello.

Anden banquetes y huertas,
no haya en jugar ni en dar tasa,
y hallaréis en cada casa
cien mil entradas abiertas.
A la hija os da la madre,
el marido a la mujer
deja sola, y no hay temer
que muerda, por más que ladre.

No halláis miedo que ellas miren
en más que sólo el dinero.
Deles el sucio y grosero,
que a fe que por él sospiren.
A unas astutas y avaras,

falsas y pestilenciales
mujeres, no para tales,
mas para deshuellacar¹²⁰.

¹¹⁹ DACA – de “da acá”. A daca y toma (andar a trocar: trueco de muchachos que no se fían y truecan dando y tomando; dicese de los interesados y desconfiados en tratar siempre con resguardo” Correas. 505

¹²⁰ En Aut. aparece “deshuello”: “metafóricamente vale desvergüenza, descaros, osadía y libertad”. La palabra compuesta no aparece.

Este es el amor que enciende
a los galanes y damas
de esta tierra, véis sus llamas,
cómo hierde y cómo ofende.
Otro género de amar
ni se conoce ni sabe,
ni se precia, ni le alabe
quien con ellos ha de estar.

Duro mal, lástima grande
que no conozcan quién es
un amor puro y cortés,
tanto el torpe en ellos mande.
¡Vuelve por ti, justo rey!
¡Dulce Amor, haz que esta gente
se abraza en tu fuego ardiente
y que reciba tu ley!

Y no, rey, con la dulzura
que abrasas al que te ama,
sino con diversa llama,
porque entiendan su locura.
Conozcan el gran poder
que tienes en lo nacido,
sepan que te han ofendido
y que te han de obedecer .

Veis aquí, en suma, señor,
de tierra tanto siniestra
uso y ser cuánto la nuestra
es en calidad mejor;
do en mal vivir, creo yo
que hay en ella más maldades

en su ser que en las ciudades
que Dios con fuego asoló.

Yo vivo muriendo en ella,
si vida puede decirse
que tiene quien, tras partirse,
no le agrada cosa de ella.
Pues, a no haber ayudado
en tanto mal a valerme
la esperanza de volverme,
estuviera ya enterrado.

Ya yo siento que Amor quiere
el corazón saltearme
con el mal que ha de acabarme,
del cual muero, si muriere.
En viendo vuestra respuesta,
si yo no me voy primero,
daré cuenta por entero
de todo lo que aquí resta.

CARTA

Cristóbal de Mendoza, en respuesta

*En mi continua porfía
estaba triste penando,
con el amor batallando
que todo mi bien desvía,
cuando recibí a deshora
vuestra carta, y tal contento
que en medio de mi tormento
sentí descanso a la hora.*

*Que no es poco lo que escribo,
señor Lomas, para quien
tiene muerto el gusto al bien
y sólo al mal está vivo.
Mas en cosas de amistad
no se entremete el amor,
ni ha de partirla el dolor,
ni ausencia, ni adversidad*

*Sólo es bastante ocasión
faltar virtud o belleza
en el amado, o riqueza,
si tal es la pretensión.
Y no digo así bastante,
mas es imposible amar
cuando vienen a faltar
estas cosas al amante.*

*Pero, pues jamás sentí,
dulce amigo, en vos defeto,
de un claro valor perfeto*

*por el cual os me ofrecí,
antes contino ha crecido
cual merece, de tal arte
que suena por toda parte,
vuestro nombre esclarecido.*

*No es justo que, pues razón
manda que reciba gloria
con mirar vuestra memoria,
me lo impida mi pasión,
aunque es tan esquiva y fiera
que basta a sacar el seso
al más cuerdo con su peso,
si alguno en amante hubiera.*

*Mas viniendo a vuestra pena,
cuando trataste, señor,
en el celoso dolor,
me acertastes en la vena.
Porque yo estoy tan cercado
de esta rabia y de esta muerte,
que juzgo por dulce suerte
la del ausente olvidado.*

*Y tan cansado me trae
la fuerza de esta dolencia
que, sin valer resistencia,
mi razón vencida cae;
do quedo tan sin acuerdo
para poder ayudarme
que, si procuro cobrarme
del todo, entonces me pierdo.
Porque lo que suele ser*

*camino de sanidad
en cualquier enfermedad,
que es su causa conocer,
en este trago importuno,
tan crüel y lamentable,
antes le hace incurable
y sin remedio ninguno.*

*Que el saber yo tan de cierto
que mi sospecha no es vana
rasga la herida inhumana
que me tiene a par de muerto.
Y es tan intenso accidente
el que me causa este mal
que estoy yo triste mortal,
y burla de mí la gente.*

*Si le digo, no me creen;
Si callo, no le adivinan;
Y si acaso le imaginan,
se hacen que no le veen.
En fin, sin ningún consuelo
me dejan desamparado,
ya veis que también parado
envuelto en un mar de duelo.*

*Y entonces, cuando me veo
solo, y no de mi dolor,
vuelvo con mayor fervor
a luchar con mi deseo.
Mas no bien me he rebullido*

*para querer escusarla
cuando me hacen acusarla
mil cosas que yo he sentido.*

*Allí es luego el lamentar
dando mil quejas al viento,
allí el pasado contento
se vuelve todo en pesar.
Allí el juzgar los favores
más ciertos por cautelosos,
los recados tan gustosos,
las palabras, los amores.*

*Allí el tener por liviana
e inconstante a quien adoro,
verla reír tan de gana
acrecienta más mi lloro.
Finalmente, os sé decir
que si en este mal pensara,
jamás yo me enamorara,
antes me echara a morir.*

*Mas quiero hacer punto ya
en tan miserable suerte,
aunque es tal que con la muerte
dudo yo si le tendrá,
y deciros de esta tierra
tan diferente de aquesa,
que esta es gloria y esa es huesa
donde la virtud se entierra.
Que es harto gran desventura
que haya tierra tan malvada
que al mal den rica morada*

*y a lo bueno sepultura:
que no es otra cosa hacer
que triunfen tanto los vicios,
y todos fuera de quicios
darse al villano placer.*

*Y oprimir así lo bueno¹²¹
que a respirar no se atreva;
pues guárdense no les llueva
cuando esté el sol más sereno,
que la divina justicia
va esperando y deteniendo
el castigo que pidiendo
está la humana malicia.*

*Mas después, si no hay enmienda
de la cometida ofensa,
con la gravedad compensa
lo que detuvo la rienda.
¡Oh, cuán diferente es ésta,
señor, y cuán bien regida!
¡Cuán bien se pasa la vida
en ella, alegre y honesta!*

*Tierra que produce damas
y los galanes discretos,
sabios y agudos conceptos,
ilustres y castas llamas;
tierra en quien la policía*

¹²¹ Rubio transcribe “Y a oprimir así lo bueno”.

*más que en otras es guardada,
y do tiene su morada
la gala y cortesanía.*

*Tierra que al torpe y grosero
estima en poco, y le huella,
tierra que al león degüella
y alienta al manso cordero.
Quiero decir que no puede
en ella soberbia alguna
de fuerza, sangre o fortuna,
para que atrás virtud quede.*

*Antes va siempre delante
sin ponerle inconvenientes,
y en los ojos de las gentes
es cual precioso diamante.
Veréis al amor honesto
desde su principio al fin,
que parece un serafín
según está bien compuesto.*

*Nacido de una belleza
que mueve el alma a querella,
y mantenido por ella
con rigor y con terneza,
mezclando su gran valor
con invisibles primores,
dolores con los favores,
y favor con el dolor.*

*Pues el fin que se pretende
es muy comedido y casto,*

*y tienen por hombre basto
al que por otro se enciende.
Y junto a aquesta afición,
su pura fe y su constancia
hacen una consonancia
que da alivio en la pasión.*

*Ésta es materia tan larga
que, aunque yo me alargue más,
he de quedar muy atrás,
siempre con la misma carga.
Por tanto, mi caro amigo,
quiero dejárosela a vos,
pues, con ayuda de Dios,
seréis tan presto conmigo.*

*Y entonces será alabada
con el canto que merece,
que, en cuanto de vos carece,
su gloria está sepultada.
Yo quedo bueno, atendiendo
vuestra venida y consuelo,
y torno al esquivo duelo
en que, vivo, estoy muriendo.*

FIN DEL LIBRO PRIMERO

LIBRO II

SONETO V ¹²²

Lloro mi mal y canto tu belleza,
ingrata Filis, rara y desdeñosa,
tus soles y tu cumbre tan hermosa,
principio de mi llanto y mi tristeza;

tus perlas y rubís, tu gentileza,
la gracia de tu rostro, do reposa
el blanco lirio y la purpúrea rosa ¹²³,
y con ello tu saña y aspereza; ¹²⁴

tu valor alto y tu merecimiento,
tu suerte y aquel tierno hablar del cielo
que ablanda al corazón más duro en tanto.

¡Oh, bienaventurado tal intento
si ya volviesen blandas a mi duelo
las vivas lumbres que llorando canto!

¹²² Alberto Blecua transcribe un poema del Ms. 372 de la BN de París, fol. 127 v., que es variación del soneto de Lomas: no sabemos si son del mismo autor, o uno sacado de otro, pero la semejanza es indudable. Blecua, A.: "Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI" en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXII, 1967-1968 (p. 113-138).

¹²³ Señala Antonio Prieto el largo rastro de este verso, desde Garcilaso (Eg.I) al *Orlando Furioso* de Ariosto (XXXII; 13), a la épica de La Araucana (XVII,44) y la lírica de Barahona. Prieto, Antonio: *La poesía española del siglo XVI*, II. Madrid, Cátedra, 1987 (p.636-637).

¹²⁴ L. Rubio publica "y con ello tu saña y tu aspereza".

SONETO VI ¹²⁵

Abrióme Amor con diestra mano el lado
izquierdo, y en el pecho ya herido
un árbol puso que ha en color vencido
al más hermoso verde y colorado,

para que de mis penas el arado
y el aire de mis ansias encendido
le crien y le adornen, y el crecido
humor por mis mejillas derramado.

Honor, fama, saber, virtud que espanta,
casta belleza en hábito divino
son las raíces de esta ilustre planta.

Yo, triste, de tan rico peso indigno,
pecho por tierra, como a cosa santa
la adoro y reverencio de continuo.

SONETO VII

Del oro más perfeto que se cría
en la felice Arabia, cien mil finas
hebras, y dos estrellas tan divinas
que oscurecían al sol de mediodía¹²⁶;

¹²⁵ Según Fucilla (RFE, XVII, 1930), el soneto se relaciona con el CCXXVIII del *Canzoniere* de Petrarca (*Amor con la man dextra il lato manco*). Como en la mayoría de las composiciones que señala Fucilla, el soneto sigue bastante fielmente al original, aunque en Lomas pierde sentido la utilización del “árbol en el pecho”, ya que en el caso de Petrarca se trataba de un “lauro verde”. Así lo señala el autor citado en sus Estudios sobre petrarquismo..., donde llama la atención sobre la fuerza expresiva del verso barroco “para que de mis penas el arado”, que gana sobre el original.

dientes de perlas, labios que a porfía
atrás dejaban rosas damasquinas,
manos de leche pura peregrinas
vi cuando vi la dulce Filis mía.

Confuso Amor de ver tan presto en ella
convertido mi ser, dijo burlando:
"Locura es pretender lo sobrehumano".

Yo respondí: "Por sólo el bien de vella
suma gloria es andar siempre penando,
llorando, amando y suspirando en vano.

SONETO VIII

Quien ver quiere el poder de Amor entero,
mire los ojos donde muero y vivo,
que puede, si de verlos queda vivo,
seguro caminar por su sendero.

Son tales estos ojos que al más fiero
enemigo de Amor duro y altivo
harán humilde, blando y tan captivo
que viva y muera como vivo y muero.

¹²⁶ P. Manero señala que "Otra formulación imaginística dual entre el sol y las estrellas que en la lírica de los petrarquistas alcanzaría cierta fortuna será la de dotar a las estrellas, términos imaginísticos de los ojos – procedimiento tópico, como veremos – de mayor luminosidad que el sol. Se trata, por supuesto, de una valoración contraria a la hasta ahora vista, pero que igualmente relaciona sol y estrellas y que podemos hallar en la lírica de Figueroa (son. XVIII), Lomas (Son VII) o Herrera (II, versos, lib. III – 'Ojos en quien mi espíritu respira')". (*Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Barcelona, PPU, 1986.)

Luces más que la vida deseadas,
que de suma dulzura me dan muerte
como son con las mías encontradas,

luces que, si a mirar mi pena fuerte
se preciasen volver menos airadas,
sé bien que Amor envidiaría mi suerte.

SONETO IX¹²⁷

Filis, el sol, el alabastro y grana,
el ébano¹²⁸, el coral, marfil y el oro¹²⁹
con que Naturaleza mi tesoro
y tu beldad forjó tan soberana,

el alto ingenio, la cortés y llana
plática y presunción, y aquel decoro
divino de tu claro ser, que honoro
bien como a maravilla sobrehumana,

¹²⁷ Publicado por N. Alonso Cortés en “Poesías de autores Vallisoletanos”, en Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, tomo IV (1909-1910) y Tomo V (1915-1916). Ed. Facsímil. Valladolid, Grupo Pinciano, 1986.

M^a Luisa Cerrón en su ed. de Fco. de la Torre lo relaciona con el son XI. Inspirados ambos en Amalteo.

¹²⁸ P. Manero señala que, frente al tópico de la mujer rubia de ojos azules, algunos utilizan la figura petrarquista del ébano (color negro de cejas y cabello). Cita estos versos de Lomas. (Manero Sorolla, Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Barcelona, PPU, 1986)

¹²⁹ Señala Manero esta acumulación de imágenes ‘petrose’: en dos versos reúne Lomas el alabastro (frente), ébano (cejas), coral (labios), marfil (cuello) y oro (cabellos). Respecto a la agrupación de piedras y metales, dice que “existen, sin embargo, formaciones que, dado el número y la variedad de ‘piedras’ y ‘metales’ que acumulan en un espacio reducido de texto, conviene señalar, porque, en virtud de la cuantificación presentada, preanuncian gustos estéticos barrocos que, sin embargo, pueden detectarse ya en manifestaciones líricas anteriores.” (op.cit., p. 498).

la perfeta virtud y el obrar santo
que al ingenio de acá más rudo y ciego
nuevo saber y nueva lumbre ofrece

yesca me han hecho de invisible fuego
que crece con la fuerza de mi llanto,
y con el fuego más el llanto crece.

SONETO X ¹³⁰

Cabellos de oro sobre nieve pura
que al viento sueltos vuelan milagrosos,
ojos más que el sol claro poderosos
de convertir en luz la noche oscura,

puerta por donde sale la dulzura
de amor, y los acentos más sabrosos,
manos que dan desdenes amorosos
y al corazón cadena de blandura;

honestidad que muestra el bien del cielo,
en verde edad maduro seso y claro,
valor no visto acá, virtud divina

fueron de mi prisión la red y anzuelo,
y son, Filis, en vos, ¡milagro raro!,
*gratie ch'a poche il ciel' largo destina.*¹³¹

¹³⁰ Publicado por Díaz-Plaja, G. en *Antología mayor de la literatura española*. Tomo II (Renacimiento). Barcelona, Labor, 1958 (p-158)

Según Fucilla, se relaciona con el soneto de Bembo "Crin d'oro", de las Rime editadas en Venecia en 1530 (fol. Aiii). Apunta Fucilla la crítica de la época hacia la utilización de versos de otra lengua en las composiciones, tradición que inició ya Petrarca al incluir versos provenzales. En esa crítica coincidían El Brocense, en sus anotaciones a Garcilaso, y Herrera, en sus respuestas al prete Jacopín.

SONETO XI

Si vieras cual yo vi, ¡suerte dichosa!,
encenderse el color del rostro santo,
Amor, de mi gentil Filis, en tanto
que con amiga mano y piadosa

de sobre el oro y frente espaciosa
una ninfa el avaro y rico manto
la quitaba, de bien mostrando cuanto
Naturaleza da maravillosa:

topacios, esmeraldas y diamantes,
turquesas, rubís, perlas¹³², y a esto junto
rosas, claveles, lirios y otras flores,

no dudo que, cual arden mil amantes
dichosos por su amor, desde aquel punto,
que ardieras tú también por sus amores.

CANCIÓN IV

Si yo me declarase
sin ver en vos señal de más blandura
de la que por mi mal habéis mostrado,
sería gran locura
y causa que el dolor se me doblase.
Básteme lo que paso y he pasado

¹³¹ Según Alonso Cortés, se trata del verso primero del soneto CLIX del Canzoniere de Petrarca. En la edición de Jacobo Cortines, es el primer verso de la composición CCXIII de la primera parte del Canzoniere. Aparece también en Bembo (*Crim d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*).

¹³² De nuevo una repetición de las "imagini petrose" que señalaba Pilar Manero Sorolla, en , *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Barcelona, PPU, 1986)

y no queráis más verme declarado,
pues nunca en vos vi claro un sentimiento
ni una sola muestra de terneza
por las que mi tristeza
en mi rostro señala triste cuento.
¿Qué más declaración
queréis, decí, que ver mi encogimiento,
mi sospirar, mi llanto y turbación
y un desmayarse siempre el corazón?

Si yo me declarase
más de lo que declara mi semblante
en el punto que vuestra beldad veo,
o fuese tan bastante
que allí mi corazón no se turbase
y el ánimo tuviese cual deseo
para decir los males que poseo,
preguntaos si pondríades remedio
en tanta desventura y tanto daño.
¡Oh, conocido engaño!
Pregunto si es posible do no hay medio
que tenga yo en tan poco
mi mal y el rigor vuestro sin remedio.
No es sino el dolor del mal que toco
propio para hacer del cuerdo loco.

Si yo me declarase
y Amor diese licencia para ello,
y el campo se mostrase descubierto,
entiendo que con ello
vuestra condición dura acrecentase
y que yo de pesar quedase muerto,
Y pues de entrambas cosas estoy cierto,

determino escucharlas si pudiere;
mas no podré, ni el mal va de manera
que aunque con callar quiera
la vida detener que no me quiere,
no me sirve de nada,
que al fin ha de parar do para y muere
y acaba cuando nace su jornada
callando o no, según está cansada.

Si yo me declarase...
Mas, ¡ay!, que no sé ya qué más declare
de lo que cada día ya declaro,
Dolor que tanto aclare
su fuerza yo no alcanzo dó se hallase.
Y así por esta causa callo y paro,
y porque con callar se vee más claro
el riguroso mal que estoy sufriendo,
y callo porque os veo dar señales
de sólo de mis males
vivir y andar gozosa persiguiendo
al triste y al caído.
Veisme, crüel, morir y estar pidiendo
misericordia a vuestros pies tendido,
y vos aún no creís¹³³ que soy nacido.

Si yo me declarase...
¡Estraño mal, pues tanto declararme
no os declara mi mal, dulce enemiga!
Ya tanto fatigarme
no sé de qué manera yo lo pase,
según Amor hablando me castiga.

¹³³ Rubio transcribe "creéis"

Falta esperanza y sobra la fatiga,
ya soy al mundo ejemplo y confusión,
¡Oh, infelice y miserable amante!,
¿quién hay que no se espante
de ti? Pues cualquier ave en triste son
repite tu mal fuerte,
movida en ver tal a compasión,
y vos contino dura, ¡triste suerte!,
viendo pronosticar mi breve muerte.

Si yo me declarase
quizá podría ser que la porfía
de mi dolor hablando se perdiese.
¡Oh, vana fantasía!
¡Quién de imaginar esto me estorbase
o quién tal gracia y tal poder tuviese
que mi pensar otro divirtiese!
Sola vuestra beldad en sí lo tiene,
en vos sola mi gozo está y mi llanto.
Ablándeos mi mal tanto,
que condición tan fiera no conviene
do reina hermosura,
ni el amor de cruizas se mantiene.
Volvé esos claros ojos con blandura
al que vive por vos en desventura.

Si yo me declarase ...
Mas no conviene ya, porque mi muerte,
señora , cumplirá vuestro deseo.
¡Dolor y punto fuerte!
¡Y quién después de muerto me contase
el sentimiento vuestro y el meneo
que en mi muerte mostrastes!

Mas yo creo que ni ella ni Amor podrá mudaros,
y aún esto es lo más cierto,
pues no pude moveros mi mal crudo.
Al fin yo moriré por tanto amaros:
vos lo habéis procurado,
yo huelgo a costa mía contentaras.
Vivid, Filis, sin mí, que yo de grado
muero por ser por vuestro declarado.

Pues sabes, mi canción, en quién consiste
el bien de mí mal triste,
hasta llegar te ruego no te canses,
y si aquel ser perfeto
de crüel no permite que descanses,
calla y a mí me¹³⁴ torna con secreto,
que yo haré notorio tu sujeto.

SONETO XII

Vencido del¹³⁵ dolor contino, en cuanto¹³⁶
con lluvia espesa el rostro y tierno seno
bañaba, de reposo y bien ajeno,
viendo crecer con el dolor mi llanto,

¹³⁴ Rubio corrige la lectura de la ed. de 1578: “Y a mí te torna”, por sentido.

¹³⁵ En ed. de Rubio, “vencido de dolor”

¹³⁶ Alatorre relaciona este primer verso, y el contenido del soneto, con el anónimo “vencido del trabajo el pensamiento”. Pero señala que la forma es diferente, por la “profusión de imágenes y el refinamiento del lenguaje” (y señala el “gozo quebrado” y el “blando riso”). Y afirma que el contraste entre los dos sonetos es prueba de la diferencia entre el ‘clasicismo’ de los tiempos de Garcilaso y el ‘manierismo’ de los tiempos de Lomas.

cubrió la negra noche con su manto
la blanca luz del día más sereno,
y yo bañado en lágrimas y lleno
del suave licor del sueño en tanto.

Me pareció mi Sol alegre y puro
con blando riso¹³⁷, y coloró la tierra,
y de oro y azul bordó el oriente.

Quebró mi sueño el gozo, y volví al duro
llanto y fiero dolor con la presente
noche do vivo ciego en cruda guerra.¹³⁸

SONETO XIII ¹³⁹

Madre de Amor gentil, que cuando el día
asoma por levante, tú, riendo,
con amorosa luz estás hinchendo
la tierra, el mar y el aire de alegría,

así jamás de Amor nueva porfía
Adonis siga, por quien vas ardiendo,
que el pecho abrasas de ésta que encendiendo
y helando está, rebelde, el alma mía.

¹³⁷ Aut. no recoge esta acepción. La utiliza también Herrera, aunque no es frecuente. (Kossoff, op.cit.).

¹³⁸ A. Alatorre omite “ciego”, lo que modifica la medida del verso.

¹³⁹ Soneto inspirado en el de Petronio Barbatí, en las Rime, Libro II, publicado en 1548, según Fucilla. Publicado por Gallardo, en Ensayo... y por N. Alonso Cortés en “Poesías de autores Vallisoletanos”, en Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, tomo IV (1909-1910) y Tomo V (1915-1916). Ed. Facsímil. Valladolid, Grupo Pinciano, 1986.

Que yo juro y prometo en sacrificio,
¡oh, santa diosa! consagrarte altares
y en ellos esparcir purpúreas flores.

y junto, por tan alto beneficio,
sacrificarte víctimas a pares
y en su fuego quemar de Arabia olores.

SONETO XIV

De mi vida el gobierno Amor te ha dado,
beldad al mundo rara y excelente,
más clara que descubre acá su frente
saliendo el rubio Sol del mar sagrado,

más bella que en abril florido prado
que Flora coloró diversamente,
y a mí más agradable que la fuente
al que de grave sed va fatigado;

y más con esto que el acero fuerte,
más sorda que del Nilo el gran ruido,
más brava que leona perseguida.

Baste, pues, ya, crüel, verme tendido¹⁴⁰
vivir muriendo en una muerte y vida
mejor que vida y muy peor que muerte.

¹⁴⁰ En ed. de Rubio, "Baste ya, pues, ¡crüel!, verme tendido

EPÍSTOLA I

Yo quisiera, Señora, aquí enviarte
salud, pero no quiere mi fortuna
que en cosa que sea bien yo tenga parte.

y es justo que quien tanto te importuna
que ni en la vida halle ni en la muerte
consolación a su dolor alguna.

Ya conozco, mezquino, que mi suerte
no permite que yo remedio tenga,
Amor, tu saña ni mi mal tan fuerte.

Amor no se contenta con que venga
de lágrimas, dolor y angustia lleno,
mostrando de mi mal la cuenta luenga.

Tu ira en esto más soltando el freno
me dice que sosiegue ya mi pecho,
que para mi no habrá cielo sereno.

También mi suerte en paso tan estrecho
me cerca por tu causa de enemigos
que sólo con mi mal hacen su hecho.

Sabes tú bien, ¡oh, Filis!, que testigos
habrá muchos que juren que pudiste
socorrerme temprano con amigos.

¿Qué descargo darás, si ya quisiste
dejarme así morir por tanto amarte,
pudiendo remediar mi vida triste?

¡Oh, dulce libertad!, si el desearte
no empece a la dulzura de mi pena,
de nuevo quiero agora yo llorarte.

¡Ay, cómo el mal me turba y enajena!
¡Qué libre está quien puede libremente
de tus ojos mirar la luz serena!

Con libertad estoy, pues que consiente
mi alma y tu desdén al pensamiento
que libre en ti repose y se contente.

Memoria, voluntad y entendimiento¹⁴¹
libres en ti se gozan y aposentan,
mas todo es sujeción, si bien lo siento.

¡Oh, cómo mis fatigas se acrecientan
con cuentas de tan ciego desatino
y todas juntamente me atormentan!

En pena y llanto vivo de continuo
desamparado y pobre, por hartarme
de ver tu rostro angélico y divino.

Quise de mis amigos apartarme,
lo que preciaba más puse en olvido,
y de contento y bien por ti privarme.

Sólo pretendo en pago ser querido,
si ya no huye la voluntad tuya
del bien y del reposo que he perdido.

¹⁴¹ En ed. de Rubio, "Memoria, libertad y pensamiento"

Huya tu voluntad, mas nunca huya
mi alma tu querer un solo punto:
antes mi triste vida se destruya.

¡Por cuán poquito en vivo de difunto
me tornaría, señora, si quisieses,
y a cuán alegre ser con vida junto

con sólo que los ojos me volviesses,
ora de voluntad, ora fingiendo,
o con ira, si mansos no pudieses!

Tu fama, y no mi muerte, estoy temiendo,
que hay muchos que dirán: "Aquella fiera
dejó morir a quien vivía muriendo." ¹⁴²

y de mi fin la causa verdadera
sabida, sé que todos a una mano
al cielo pedirán venganza entera.

De morir has, o tarde sea o temprano:
pesar tendrás del daño que heciste,
hasta del pensamiento más liviano.

Allí no habrá cobrar lo que perdiste,
cuenta estrecha darás a propio dueño
del gasto de tu vida y mi mal triste.

Mi remedio y mi bien pasa cual sueño,
el tiempo y la ocasión, ni más ni menos,
el cielo contra mí ya tiene ceño.

¹⁴² Prieto relaciona estos versos con la historia de Ifis y Anaxárate.

¡Oh, tristes años míos, sólo buenos
por ser gastados en servir aquella
que tiene mis dolores por ajenos!

Vos, alma y sufrimiento, por querella
sufrid y padeced pena y cuidado,
que todo lo restaura el bien de vella.

Tus ojos alza, y mira ya el airado
dolor que por ti sufro y sea movido¹⁴³
tu fuerte desamor y pecho helado.

De ti me escondo y huyó sin sentido,
vergüenza he de mirarte porque veo
que ríes de me ver andar corrido¹⁴⁴.

Riendo te andas ya de mi deseo,
riendo de que estoy perdido y loco¹⁴⁵,
mas no te ríes de esto, a lo que creo.

Que si de ello rieses, sería poco¹⁴⁶
mi mal delante puesto tu contento
y todo lo demás que aquí no toco.

¹⁴³ Rubio corrige: “si ha movido”, pensando que es error tipográfico.

¹⁴⁴ La acepción de “avergonzado” aparece también en Cervantes. Cerv. Nov. 6 pl. 200 en aut

¹⁴⁵ Juan Matas relaciona estos versos con la Égloga I de Garcilaso, v.v. 63-65, y comenta: *Para el neoestoicismo, el hombre debía dominar sus pasiones; de forma contraria, cuando una de ellas, como el amor, rinde la voluntad del individuo aparece el sentimiento de vergüenza, como le ocurre ahora al poeta, que se avergüenza al ser visto en ese estado por su dama.* Matas Caballero, Juan: “Amor y amistad en las cartas y epístolas de Lomas Cantoral” en *Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*. León, Universidad, 2005 (p.p. 15-71).

¹⁴⁶ Rubio transcribe “que si dello ríes, sería poco”

Eres tan libre en cuanto de ti siento
que, sin saber de qué, huelgas y ríes,
y así no paras nada en mi tormento.

Tanto, señora, en tu beldad no fíes;
teme al Amor, su fuego y su saeta,
y menos de él que de ella te confíes.

Que te hará, de libre, tan sujeta
que ni sepas si vives ni si mueres,
falsa imaginación, flaca, imperfeta.

Que Amor será el sujeto si tú quieres,
y aunque tú no lo quieras, si te mira
cual yo, sujeto a cuanto de él quisieres

Pensando en esto el alma se retira,
pero no bien propone de librarse
cuando con nuevo mal por ti sospira.

Dirás que quien tan bien sabe aclararse
en su mal, que no debe así sentille.
Es opinión, y aquí no ha de tratarse.

Sólo digo que quien al mal sufrille
puede de Amor, que no le duele el pecho,
pues tiene vida, y pasa sin decille.

Que al enfermo que el mal tiene deshecho
si el dolor le fatiga, lo que siente,
publica voceando a su despecho.

y como se le arrecia el accidente,
más claro su remedio está pidiendo,
y cuanto crece más, más claramente¹⁴⁷.

Así yo, como siempre, estoy sintiendo
el mal de do proceden mis pasiones:
callar no puedo, aunque callar pretendo.

Perdona, dulce Filis, mis razones,
que no sé más decir de lo que paso,
libre de curiosas trovaciones.

Ni nunca supe más que paso a paso
primero ir exprimiendo la ocasión,
ni sabe más mi ingenio rudo y laso.

Ni por traer una sutil razón
me plugo rehusar aquel camino
de la pura verdad de mi pasión.

Yo quiero en mi escrebir no llevar tino
y no buscar razones inauditas
para mentir y no seguir lo fino.

Ni procuré jamás de dar escritas
las cosas que no hace en mí el amor
por mostrar subtilezas exquisitas.

La verdad puramente del dolor
que sufro y me fatiga noche y día
querría declarar sin más primor.

¹⁴⁷ En ed. de Rubio, “y cuanto más crece, más claramente”.

Pero sacar jamás la pluma mía
atina de mi mal cierto traslado,
por más que lo trabaja y lo porfía.

Volverme quiero, triste, a mi cuidado,
no quiero más cansarme ni cansarte,
con él pasará el mal de desamado.

que sólo él y el bien de contemplarte¹⁴⁸
es premio a mi fatiga tan crecido
que casi se aventaja al de mirarte.

Vuelve, pues, ya esos ojos que han rendido
mi vida y libertad, y sea de suerte
que puedas tú gozar de honor debido
y a mí librarme de notoria muerte.

SONETO XV¹⁴⁹

Mil veces por tener, dulce guerrera¹⁵⁰,
con vuestros ojos paz os he ofrecido
mi corazón, mas vos no habéis querido
mirar tan bajo, desdeñosa y fiera.

¹⁴⁸ Rubio transcribe “complacerte”.

¹⁴⁹ Según Fucilla, el soneto procede del XXI del *Canzoniere* de Petrarca. En *Estudios...* señala el cambio de “smarrire” por “perescer”, lo cual, dice el autor, “basta por sí solo para dar a las dos poesías una tonalidad distinta”.

¹⁵⁰ “dulce guerra”, en la ed. de 1578. Rubio corrige en su ed., y señala que no lo hace Fucilla en “Imitaciones”, a pesar de que el soneto de Petrarca en el que se inspira tiene también “guerrera”. Mantengo la corrección, pensando, de acuerdo con Rubio, y atendiendo al modelo y a la rima, que se trata de un error de imprenta, no detectado en la corrección de erratas.

y si tal hay que, por ventura, espera
ser de él, señora, es su pesar perdido,
mío de vos no siendo recibido
ser no podrá jamás así cual era.

Pues si yo le desecho, y el consuelo
ni en vos ni en soledad halla, ni sabe
estar solo, ni ir a quien le llama,

podría perecer, y culpa grave
sería de los dos en tierra y cielo¹⁵¹,
mas mayor vuestra, cuanto más os ama.

SONETO XVI

Esta fiera gentil que con la frente
y con los ojos, cual altiva Aurora,
del sol huyendo y del amor, colora
el cielo de beldad tan diferente,

no de tal hermosura variamente
ornó jamás abril Céfiro y Flora
la seca tierra como esmalta y dora
y bello pinta cuanto ve presente.

Llueve su vista paz, y quien la mira
o sigue, del sol claro de su gesto
recibe calidad gentil y pura.

¹⁵¹ Rubio transcribe “cielo y tierra”, lo que afecta a la rima.

¡Oh, tres y cuatro veces quien suspira
por lumbre tal dichoso, si con esto
tanto no fuera desdeñosa y dura!

SONETO XVII ¹⁵²

Santa y amiga noche, que en tu olvido
suave envuelves toda fantasía,
que con la luz abrasa y vuelve fría
la fiera llaga al corazón herido,

con sombra y sueño tal el afligido
espíritu me ciñe, que del día
la lumbre no despierte al alma mía
el yelo del desdén fiero, encendido.

Así del cielo siempre toda estrella
te alumbre, y a tu alegre frente adorne
de violas, beleña y dormidera.

Ni el sueño pierdas por dolor, ni torne
a romper tu reposo, con carrera
veloz, del oriente la luz bella.

¹⁵² Del soneto de Amalteo, publicado en Fiori, según Fucilla. Alatorre, en *El sueño erótico...* lo reproduce, señalando la introducción – no sin trabajo, dice – del tópico petrarquista “me hielo y a la vez me quemo” en el primer cuarteto. También apunta la lectura de “me ciñe” como “cíñeme”, en el segundo cuarteto. Las variantes de edición se refieren a las exclamaciones en las que cierra el apóstrofe a la noche, separado por punto seguido de los imperativos posteriores, la marca de las diéresis, la acentuación de “víolas”, la coma tras “dormidera”, que hace continuos los dos tercetos, y la mayúscula en “Oriente”.

SEXTINA I

Cansado tengo el monte, el soto, el valle
con mis suspiros y continuo llanto,
el deleitoso prado, el dulce río,
y nunca, ¡oh, Filis!, de tu helado pecho
la dura piedra, causa de mi daño,
ha podido ablandar mi amarga vida.

¿Qué gloria en perseguir tan triste vida
alcanzas?, pues no hay nadie en este valle
que a llorar no se mueva en ver mi daño,
y en ver mi triste y doloroso llanto
todo animal amansa el fiero pecho
y su curso refrena el claro río¹⁵³.

Amor, que de mis ojos hace un río
nacer, ordena siempre que mi vida
no pueda enternecer tu duro pecho,
Fortuna te desvía de este valle
por que ya no te muevas por mi llanto
ni te apiades de mi grave daño.

Que de otra suerte mi terrible daño,
pastora mía, y el crecido río
que corre en abundancia de mi llanto
podrían hacer que mi cuitada vida
enterneciese, cual el agua al valle,
el duro yelo de tu frío pecho.

¹⁵³ Relaciona Antonio Prieto este verso con el *enfrenaron el curso de los ríos*, de Garcilaso. Prieto, Antonio: *La poesía española del siglo XVI*, II. Madrid, Cátedra, 1987. P.637

Alivio soy del más llagado pecho,
consuelo todo mal halla en mi daño
y yo jamás por este ameno valle
hallé, ni en la ribera de este río,
quien consolase mi mezquina vida
ni quien diese remedio a tanto llanto.

Y no es mucho altar para tal llanto
no haber yerba que el mal saque del pecho,
ni es mucho que aborrezcas tú mi vida,
amando yo mi mal y propio¹⁵⁴ daño.
Y así, aunque de llorar me vuelva río,
de nadie quejaré ya en este valle.

Riega, riega este valle, amargo llanto,
aumenta el río, enciende más mi pecho,
pues yo regalo el daño de mi vida.

SONETO XVIII¹⁵⁵

¡Oh, dulce sueño! ¡Dulce acertamiento!
¡Oh, dulce descansar del día cansado!
Bien dicen que a la muerte es comparado
el hombre que en él baña el sentimiento.

¹⁵⁴ “proprio” en la ed. de 1578.

¹⁵⁵ 136 soneto de la RH y de *Poesías Barias*, según Fucilla en *Estudios...* Nos recuerda también al soneto XCV de Boscán (“Dulce soñar y dulce congojarme”, y se parece al CXIX del Canzoniere petrarquista. Sobre el sueño escribe también Julián de Medrano en su silva (“O clara noche, ¡O oscuro y triste día!”). Alatorre señala que se parece al soneto del Padre Tablares “¡Ay dulce sueño y dulce sentimiento”. Reproducido por José Manuel Blecua en *Poesía de la edad de Oro, I Renacimiento*. Madrid, Castalia, 1984³ y en *Paraíso cerrado. Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*. Ed. José M^a Micó y Jaime Siles. Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.

¡Oh, dulce reposar!, do el pensamiento
el premio recibió del mal pasado,
si no cortara el hilo mi cuidado¹⁵⁶
y volviera más fuerte mi tormento.

¡Oh, sabroso momento!, que aún despierto
estando, en si era sueño o no dudaba,
¡tanto me vi contento y venturoso!

Mas viendo que era bien que me sobraba¹⁵⁷,
de sólo imaginarlo quedé muerto,
y conocí ser sueño mi reposo.

SONETO XIX ¹⁵⁸

Cuánta envidia te tengo, niño tierno,
que gozas sin cuidado aquel tesoro
por quien yo, triste, me deshago en lloro
y estoy ardiendo siempre en un infierno.

Y cuánta aquel placer y gozo eterno
con que la gentil fiera que yo honoro
te limpia el rostro y el cabello de oro
y en tu inocencia ser pone y gobierno.

¹⁵⁶ Este 'cuidado' es, según Alatorre, "la inquietud, la íntima angustia del amante, que corta el hilo del sueño y recrudece sus torturas". (*El sueño erótico...*)

¹⁵⁷ Según Alatorre, es "que me superaba, que estaba muy más allá de lo posible".

¹⁵⁸ Según Fucilla, relación con el soneto CCC del Canzoniere. Pero la relación en este caso es sólo formal, ya que la envidia que expresa Petrarca se refiere a la tierra que envuelve a Laura tras la muerte, y al cielo que la aparta de su lado, mientras que en el caso de Lomas el tema del soneto es más sencillo, y presenta a la dama jugando, de manera figurada o real, con un niño pequeño o un amorcillo. En nota apunta otros poetas italianos que también imitaron el soneto petrarquista: Tasso, Alammani, Barbato, Orlandini, Forzate y Piccolomini., con distinto destinatario de la "envidia": animaletto, bianco toro, Arno beato....

Cuánta tengo también al amoroso
desdén con que te enoja, y allí luego
te abraza y te regala, amiga y blanda.

y cuánta aquel donaire gracioso
con que el desgusto tuyo vuelve en juego,
presente aquel rigor con que me manda.

SONETO XX

Bien como nuevo sol almo¹⁵⁹ y sereno
que con el rayo de su luz dorado
esparce de la noche el gran nublado,
de aljófar descubriendo el prado lleno,

dulce y gentil guerrera, de mi seno
tu pura y clara vista ha derramado
el mal que, ausente tú, tenía anublado¹⁶⁰
mi corazón, de gozo y luz ajeno.

Alegres mis sentidos tu venida
celebran, mas el alma no asegura,
que, encogida, contempla tu aspereza.

Estraño caso, suerte nunca oída,
que venga a ser mi mal de tal natura
que igual pena me den gozo y tristeza¹⁶¹.

¹⁵⁹ En Corominas, “alimentador, vivificador, excelente, tomado del lat. *Almus* íd., derivado de *alere*, alimentar. 1ª doc: Santillana, s. XV. Latinismo crudo, solo empleado en poesía”. La acepción no aparece en Aut. Como “Benéfico, digno de veneración, sacro” aparece en Herrera (en Kossoff, A. David: *Vocabulario de la obra poética de Herrera*. Madrid, RAE, 1966). “Alma ciudda” aparece en Lope, en la *Jerusalén conquistada*, pero su uso en este autor es escaso (Fernández Gómez, op.cit.).

¹⁶⁰ “nublado” en la ed. de Rubio.

SONETO XXI¹⁶²

Ya, triste corazón, llegó el gozoso
día que de tinieblas, pena y lloro
te pudiera librar, si la que adoro
el ánimo tuviera piadoso.

Si agora, cual primero, en doloroso
llanto yaces, y aquellos rayos de oro
de nuestro sol te cubren su tesoro
con negra nube y velo tenebroso,

tuya es la culpa, tuya sea la pena¹⁶³,
auméntese el dolor, la lluvia crezca,
y espesa niebla cubra nuestro día.

Que quien de voluntad varia y ajena
de todo bien a ciegas se confía,
es bien que en noche y en temor padezca.

SONETO XXII

Nortes del cielo, si abrasar se siente
en vuestra luz el alma sin reposo;
hebras de oro, si con riguroso
lazo ceñís al corazón doliente;

mina de perlas, si con ira ardiente
un "no" respondéis siempre desdeñoso;
manos de nieve, si con furioso
desdén curar mi vida se consiente,

¹⁶¹ Idea propia de la poesía cancioneril, de la unión de contrarios.

¹⁶² Reproducido por José Manuel Blecua en *Poesía de la edad de Oro, I Renacimiento*. Madrid, Castalia, 1984³

¹⁶³ Cambia el verso de Petrarca: "La colpa è costra, e mio 'l danno et la pena" (CCVII, p. 652).

¿cómo queréis que yo no tema veros
ni queje con dolor de la presencia
do efetos tales a padecer vengo?

Que bien que por estar en vuestra ausencia
no deje un punto el alma de quereros,
ausente, con engaños me entretengo.

SONETO XXIII¹⁶⁴

Tan rendida a su ley al alma tiene
mi firme y riguroso pensamiento
que, según su parar o movimiento,
la sube, baja, lleva o la detiene.

Ya el camino por do sigue o viene
de flores está lleno y de contento,
ya de asperezas, do con lluvia o viento
o fuego hace que contino pene.

Y si tal vez, por caso, de cansada
a estarte queda o a rehusar prueba
el curso tan crüel de su porfía,

con ira al punto y rabia no pensada
por entre abrojos ásperos la lleva,
haciendo de su sangre nueva vía.

¹⁶⁴ Reproducido por José Manuel Blecua en *Poesía de la edad de Oro, I Renacimiento*. Madrid, Castalia, 1984³

EPÍSTOLA II

Cual suele en la ribera del río Janto¹⁶⁵
el blanco cisne que su muerte siente
soltar la voz postrera de su canto,

así te escribo, mísero y doliente,
y no porque de oírlo seas movida,
pues Fortuna ni el cielo lo consiente,

mas porque en parte sepas de la vida
triste que por ti sufro de continuo,
primero que del mundo me despida.

Metióme tu beldad y mi destino
en este laberinto de tormento
do Amor para salir cerró el camino.

Perdona el aspereza¹⁶⁶ del acento
desigual de mis lástimas estrañas,
que todo va conforme al mal que siento.

El fuego me derrite las entrañas
que enciende tu belleza, cual deshace
el rojo sol la nieve en las montañas,

y en lágrimas tornadas, de ellas nace
un bien algunas veces tan perfeto
que al alma y a su pena satisface.

¹⁶⁵ Recuerda al comienzo de la carta de Dido a Eneas, de Heroidas, también de Diego Hurtado de Mendoza, atribuida también a Hernando de Acuña y a Cetina. La mención al río Janto, de Troya, recuerda a aquellos personajes. Vid. Díez, Ignacio, Obras de Hurtado de Mendoza.(p.60,61)

¹⁶⁶ L. Rubio moderniza: "la aspereza".

¡Oh, si ya de tu seno en lo secreto,
pues son a causa tuya derramadas,
hacer pudiesen algún tierno efeto!

Mas, ¡ay!, que injusto pido, siendo dadas
a ti, que, altiva y libre, vas huyendo
de mí, que en vano sigo tus pisadas.

Tanto que Amor ni el mal en que viviendo
estoy te mueve, o, si decirlo oso,
la triste vida en que me estoy muriendo.

¡Oh, mil veces el muerto venturoso
si de navegación tan peligrosa
es arribado a puerto de reposo!

No le perturbará mundana cosa,
ni temerá de Amor tirano y fuerte,
ni aguará su placer ira odiosa.

Desventurado y pobre al que su suerte
ordena que padezca en una vida
que el sabio llama congojosa muerte.

¡Oh, estrella y suerte mía endurecida,
alma cercada de cien mil dolores,
presa llena de fe y aborrecida!

Da ya, fiera gentil, a mis clamores
tiernas orejas, si ya el acabarme
no quieres añadir a tus honores,

Que si de esto te precias, de preciarme
yo te prometo dando a mis heridas
el fin con la temprana muerte darme.

En tanto, tus entrañas sean movidas,
pues que con mi tristísimo lamento
las duras piedras tengo enternecidas.

El cavernoso monte y vago viento
de mis quejas dolientes y cuitadas
tristes responden el postrer acento.

Las aves en sus nidos espantadas
de ver mis ansias tengo, y las estrellas
en lluvia espesa por mi mal trocadas.

y tú, que eres la causa de él y de ellas,
más dura estás que piedra, y muy contenta
de ser cual sorda peña a mis querellas.

Ten ya con mi dolor alguna cuenta,
acuérdate de un triste que te adora
y en sola tu memoria se sustenta.

Consolar es virtud grande al que llora.
De ánimo, pues, eres piadosa,
sino que para mí te falta agora.

Acuérdome que fui tal vez dichoso,
y permitió mi suerte con tu vista
darme esperanza de vivir gozoso.

¡Oh, yo, dichoso, y bien si en tal conquista
pudiera no quedar por prisionero!
¡Mas quién habrá que a tu beldad resista!

Y más dichoso aquel que en lo postrero
del mundo vive solo, y olvidado
de ser acá en amores el primero.

Que al tal ni el revolver el tiempo airado
ni el fiero amor podrá serle molesto,
ni colgará su bien de ajeno grado¹⁶⁷.

Desdichado de mí, que aún hasta en esto
permite el alto cielo, ¡oh, Filis dura!,
que niegues mi dolor tan manifiesto

por que contino en llanto y amargura
viva cuidadoso, esperando el punto
en que tú reconozcas mi fe pura
y la vida y dolor se acabe junto.

SONETO XXIV¹⁶⁸

Jamás se vio de Amor el pecho herido
con grave o con ligero sentimiento
que tal vez no sintiese algún tormento,
por más que fuese de él favorecido.

¹⁶⁷ Rubio anota que este 'grado' podría tratarse de una rara aféresis de 'agrado'.

¹⁶⁸ Publicado por N. Alonso Cortés en "Poesías de autores Vallisoletanos", en Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, tomo IV (1909-1910) y Tomo V (1915-1916). Ed. Facsímil. Valladolid, Grupo Pinciano, 1986.

Sólo mi corazón libre ha vivido
y siempre de su mal vivirá esento,
porque el dolor le es contentamiento
y libertad estar preso y rendido.

Soberbia y desamor le da alegría,
desdén en su prisión pone firmeza
y, al fin, de cualquier mal gloria le viene.

La causa no es amor, ni la fe mía.
Tan sólo, Filis, es vuestra belleza,
que para más, poder y fuerza tiene.

SONETO XXV

¡Qué consuelo tan grande que es¹⁶⁹ miraros!
¡Qué contento tan puro es el quereros!
¡Qué dulce libertad obedeceros!
¡Qué gusto tan crecido deseáros!

¡Qué placer tan extraño que es hablaros!
¡Qué alivio, qué descanso conoceros!
¡Qué riqueza y qué bien el entenderos!
¡Qué soberano gozo contemplaros!

¡Qué gloria más que vuestra hermosura,
vuestro mirar angélico y divino
con que enriquece Amor y el mundo aspira!

¡Qué bienaventuranza la dulzura
que da vuestra cadena de contino!
¡Dichosa el alma que por vos sospira!¹⁷⁰

¹⁶⁹ En Rubio, 'ques'.

CANCIÓN V¹⁷¹

Por ti, Filis hermosa,
por ver tus claros ojos
de donde Amor abrasa, enlaza y hiere,
con vida tan penosa
do no faltan enojos
sustento un corazón que ya se muere.
Y si jamás se viere
al mal duro y terrible
mi pura fe rendida,
en cuanto tenga vida,
cual es el sagaz lobo aborrecible
al ato que rodea,
hermosa Filis, siempre yo te sea.

Recibe mi memoria
de sólo contemplarte
un bien tan alto y un contentamiento
que no hay en amor gloria
mayor si no es amarte,
que aquí llegar no puede entendimiento.
Tras esto luego siento
que Amor un tal camino
descubre a mi deseo
que al mal en que me veo
le sobra, aunque te sea de continuo
el triste que te ama
amargo al gusto más que la retama.

¹⁷⁰ “Felice l’alma che per voi sospira”, de la Canción LXXI (“Perché la vita é breve”) de la segunda parte del *Canzoniere* de Petrarca. Utiliza Tansillo el mismo veros en su soneto XXXVI: “Felice l’alma che por voi respira”.

¹⁷¹ La Canción V es una glosa de los versos 313 a 321 de la égloga III de Garcilaso, un parlamento del pastor Alcino.

Yo siento acá en mi pecho
un nuevo gozo al punto
que veo tu dulcísima presencia
por quien el lazo estrecho
que cuello y alma junto
me ciñe, afloja mi mortal dolencia,
alegre, sin de ausencia
temer, de mí olvidado,
sólo viviendo en verte,
en tanto estoy de muerte
ajeno; y si te miento, a mi ganado
escaso el cielo sea
y de ti despojado yo me vea.

Quien ve tu gran belleza
es cosa conocida
que no le queda ya qué pueda ver,
pues qué mayor riqueza
que verte, si vencida
te muestras del ajeno padecer.
Bien puede Amor hacer
sin fin mi dolor crudo,
mas no podrá, aunque muera,
hacer que no te quiera,
aunque de todo bien me vea desnudo
que el cielo acá derrama,
cual queda el tronco de su verde rama.

Desea por natura
el murciégalo¹⁷² triste
la oscura noche, y yo deseo por suerte

¹⁷² Forma recogida en primer lugar por el Dicc. de Aut.

de amor y de ventura
la misma en quien consiste
el reposo debido a mi mal fuerte.
Sin ella todo es muerte,
celos, temor y fuego;
con ella no hay recelo,
todo es paz y consuelo.
Pues esta noche mi dolor en juego
tomes cuando te vea,
si más que yo el murciégalo desea.

La luz me representa
en todo lo que veo
cien mil figuras tristes a porfía,
no hay cosa con que sienta
descanso mi deseo.
Y así a Dios yo ruego¹⁷³, ¡oh, Filis mía!,
que la lumbre del día
contino me persiga,
si hay en todo cuanto
el cielo tiende el manto
que ame del sol ave así enemiga
más que mi alma ama
la oscuridad, ni más la luz desama.

En cuanto el día pesado
su curso perezoso
acaba, y la noche el velo tiende,
estoy tan fatigado,
tan triste y tan cuidadoso
que en un ardiente sospirar que enciende

¹⁷³ Rubio transcribe 'a Dios ruego'.

al corazón que atiende
la sombra deseada¹⁷⁴,
el tiempo todo gasto,
agora esté sin pasto
falta de agua dulce mi manada
o en otro mayor daño,
por ver el fin de un término tamaño.

De una en otra fuente,
de un haya en un acebo
contino al aire voy mis quejas dando.
Mi espíritu lo siente
y yo, que no me atrevo
a reposar un punto, imaginando
si podré ir aliviando
un poco el llanto amargo
y la crüel pasión
que pasa el corazón
a causa, ¡ay, Dios!, del término tan largo,
con arte o con engaño,
de este día, para mí mayor que un año.

Triste canción, en soledad nacida,
bien estarás conmigo,
que soy de soledad y noche amigo.

¹⁷⁴ En Rubio, 'sobra'.

SONETO XXVI

Detén tu blanca luz al mundo cara,
¡oh, madre de Memnón! si de su muerte
te hiere todavía el dolor fuerte
que de llanto bañó tu alegre cara,

y al rubio amante la rosada y clara
frente vuelve gozosa, que por verte,
helado en el recelo de perderte,
ligero el mar de oriente desampara.

Déjame en paz en esta noche oscura,
antes llena de luz, gozar mi día,
que contigo mi gloria se deshace.

¡Ay, diosa!, espera, que la lumbre mía
descubrirá su sol, así te enlace
tu Céfalo en mil nudos de fe pura.

SONETO XXVII ¹⁷⁵

"¡Ay, nunca vuelva a descubrir al día
el alba, mas perpetua y ciega noche
cubra este fresco valle, y sea la noche
a mis ojos aurora, sol y día!

¹⁷⁵ Tomado de Rosso Fiorentino, según Fucilla, que señala también la difusión de este tipo de rima, invención italiana: Se encuentra una composición similar en Lomas, con las palabras "blanco-blanca", también en Fernando de Herrera (fuego/ nieve y hielo / fuego) y Alonso de Acevedo (tierra / cielo). Con las palabras vida/ muerte, Acuña, Padilla, Ledesma, Gregorio Ferrer, López de Úbeda, Pedro Laínez; un soneto con la rima Vivo/muero en Mercader, *El Prado de Valencia*. Alatorre lo reproduce en *El sueño erótico...*, señalando la relación con el soneto de Fiorentino, pero apuntando que no es traducción literal. También apunta que, como en el caso del poeta italiano, Lomas hace que suene natural el artificio de las 'parole identiche'. También en Gallardo en *Ensayo...* y en Torres Nebrera, Gregorio: *Antología lírica renacentista*. 2 vols. Madrid, Narcea, 1983. (p.320-321).

Mueran otros por ver llegar el día,
que yo mil días trocaré a una noche.
Serena, amiga, sosegada noche,
¡cuál, como tú, jamás podrá ser día!"

Así con Filis solo a media noche
cantaba alegre Melibeo¹⁷⁶, el día
puesto en olvido por tan dulce noche,

do ambos, creyendo que no hubiese día,
embebecidos, se pasó la noche,
y descubriolos el contrario día.

CANCIÓN VI

¿Cómo podré jamás, noche, loarte,
que, igual la obra a mi deseo, pueda
de tus precios¹⁷⁷ cantar lo verdadero?
¿Cuál musa o cuál Apolo mi voz leda¹⁷⁸
tanto levantará que sepa darte
de tu valor el galardón entero?
¡Oh, Tí tiro y Homero,
lumbres de poesía¹⁷⁹ tan ardientes! ,
dadme favor y estilo con que siga
y con licencia diga

¹⁷⁶ Melibeo es el nombre poético que adopta Lomas.

¹⁷⁷ En Aut., "traslaticamente significa estimación, importancia o crédito". Herrera lo utiliza como "mérito, alta calidad" (Kossoff, op.cit.).

¹⁷⁸ Aut., alegre, plácido y contento. Es voz tomada del latino.

Corominas: de laetus. La falta de diptongación indica probablemente que se tomó del gallego-portugués. Edad Media. Todavía no estaba olvidado en el siglo XVI, pues lo emplean Góngora y Lope, pero J. de Valdés señala que solo se usa en poesía. También lo utiliza Herrera (Kossoff, op.cit.)

¹⁷⁹ Rubio edita: 'de la poesía'.

del claro sol que fueron sus lucientes
rayos vencidos de una noche bella
como vence su luz cualquier estrella.
Noche más apacible o más serena
jamás se vio del día que abrió el cielo
los ojos a mirar las obras nuestras.
Cubriose el aire de tan claro velo
que las oscuras sombras a gran pena
se vían, y debajo de sus diestras
alas con blandas muestras
traía el sueño, al mundo el tan callado
silencio, y los espantos tenebrosos,
de tanta luz medrosos,
estaba cada cual bien encerrado.
Tan sólo un airecico a la ligera
retozaba por playa y por ribera.

El campo alegre de mil flores lleno,
la ruciada acogía fresca y pura
que del húmido rostro de la luna
caía, y de un cristal en hermosura
luciente y raro se adornaba el seno
la yerba seca y del humor ayuna.
Las estrellas a una
sus rayos bellos cada cual mostraba,
y de Latona aquella hija amada
con frente no turbada,
blanca y dando más luz de la que usaba,
por ventura mirando al pastor caro,
se descubría desde el cielo amado.

Paz entre sí la tierra y mar tenían,
sus ondas vueltas de color de argento¹⁸⁰
al rayo de Lucina y sus estrellas,
y con gentil decoro y ornamento
sobre la arena en corro se esparcían,
danzando¹⁸¹ Doris y Aretusa bellas.
Y fuera, junto a ellas,
del mar, sobre delfines, de mil rosas
purpúreas coronadas, Panopea,
Efira y Galatea,
sacudiendo el salado humor, gozosas,
su rostro vuelto al rayo del oriente,
cantando comenzaron dulcemente:

"Recréate en el mar más de lo usado,
pues noche tan hermosa adorna el cielo,
pastor de Admeto, y goza de reposo¹⁸²,
que nunca el día con calor o yelo
ornó, vistiendo o despojando el prado,
de luz tan clara al mundo tenebroso.
Y si por afrentoso
tienes dejar en el regazo el día
a Tetis, en la lumbre te remira
de esta noche que admira,
que claros y más llenos de alegría
harás tus rayos, y con tu hermosura
el aire adornarás de luz más pura."

¹⁸⁰ En Corominas, "Lo mismo que plata. Es voz puramente latina y solo permitida en lo poético. Garcilaso eg. 2 *Muere la blanca espuma como argento*." También aparece con este uso en Herrera (Kossoff, op.cit.) y como verbo (argentar, argentado) en Lope (Fernández Gómez, op.cit.).

¹⁸¹ 'descansando' en la d. de Rubio, con lo que añade una sílaba de más al verso.

¹⁸² En ed. de Rubio, 'del reposo'.

¡Oh, singular consuelo de amadores,
sola esperanza, guía y compañera,
noche clara, a mi bien dulce y dichosa!
¿En cuál tan limpio mar o en cuál ribera
de afecto tierna lleno y mil amores
te dio la leche la nutriz¹⁸³ hermosa?
¿O en cuál tan deleitosa
parte de España, por hacer más bella
tu faz que la del sol, te ornó y compuso
Tetis cuando dispuso
el cielo que por ti sola en aquella
vista suave de mi lumbre viva
mi alma eterno gozo y paz reciba?

¡Ay, para un poco, y no así al profundo
del ancho mar veloz mi gloria lleves!
Haz, noche, habitación conmigo agora,
que bien que con tornar das lo que debes
en cuanto viste el sol de luz al mundo
de amoroso deseo el alma llora,
Mas, triste, ya el Aurora
con carro de oro el nuevo día descubre.
En paz te ve, y el mar que al suelo moja
occidental te acoja
en lo mejor que con sus ondas cubre,
y espacia tus caballos en sus prados
por que tornen ligeros y alentados.

¹⁸³ Lo mismo que ama de leche. Es voz latina. (Aut.)

Canción, si el sol se queja
que oscura yo dejé su antigua gloria,
dirásle que de su resplandor claro
en tu señor tan caro
jamás quedó de bien breve memoria,
y que es forzoso que el honor yo diga
de aquesta noche, a mi reposo amiga.

MADRIGAL

Dulce Filis, gentil, blanda, amorosa,
si sabes que mi vida
se goza y se sustenta
de sólo que a mis penas sobre pena,
¿por qué tu condición tanto se olvida
y mi mal acrecienta
haciendo de mí ajena
la pena que yo tengo por tan buena?
Muéstrate desabrida,
sé, Filis, brava y dura,
que mi dolor no vive con blandura.
No seas piadosa,
Dulce Filis, gentil, blanda, amorosa.

SONETO XXVIII

Del negro y blanco vuestro salir siento¹⁸⁴,
claros ojos suaves, a porfía
unos rayos en cuya luz del día
ardiendo el alma pena en gran contento.

¹⁸⁴ Antonio Prieto lo relaciona con *La fiamma che me intrò per li ochi al core*, de los *Amorum libri III* de Boiardo. En *La poesía española del siglo XVI*, II. Madrid, Cátedra, 1987 p. 639.

De suerte que, si en vuestro movimiento
mostráis ora tristeza, ora alegría,
aspereza, desdén, voluntad fría,
fuego, blandura o manso acogimiento,

lo mesmo está la triste padeciendo
con un gozo no visto, y de él movida,
do quiera que os volvéis se va volviendo.

Si aquí o allí, tras vos se va perdida,
si al cielo, al suelo, alegre os va siguiendo
¡tanto puede la luz que en vos se anida!

SONETO XXIX

No será parte ya la envidia fiera
ni estorbos vanos de perversas gentes,
asechanzas, desdén, iras presentes,
para estorbar un punto yo no os quiera.

Mi fe, que fue en amaros la primera,
Y esos nortes de amor resplandecientes
harán que por cien mil inconvenientes
pase seguramente mi carrera.

Que no son, dulce Filis, vuestros ojos
tales que por envidia, odio o temores
pueda de amarlos yo jamás cansarme.

Dulce es su fuego, y paz son sus enojos,
y dulzura el querer de ellos privarme,
regalo todo y gloria, amor de amores.

SONETO XXX ¹⁸⁵

El mar y el aire estaban sosegados,
sólo Favonio aspiraba¹⁸⁶ en vuelo
suave y manso, y de la noche el velo
roto, mostraban su beldad los prados.

Arrojaba el Aurora de rosados
dedos mil perlas de un luciente yelo,
y rodeaba el dios que nació en Delo
de rayos su sagrada faz dorados,

cuando otra bella Aurora de occidente
salió riendo, y descubrió más puro
el sol que sólo al sumo sol me adiestra.

Quedó luego a su luz pobre y oscuro,
divinas lumbres, con licencia vuestra,
el claro amanecer del oriente.

¹⁸⁵ Relación con Rainiere y Anníbal Caro, según Fucilla. De Rinieri, según M^a Luisa Cerrón.

¹⁸⁶ Rubio edita “aspira”, como estaba en la ed. de 1578, sin tener en cuenta la corrección de erratas de los preliminares, que indica ‘aspirava’.

SONETO XXXI¹⁸⁷

Ponme en la parte do el calor ardiente
del sol abrasa cualquier yerba o rosa,
o adonde el yelo y nieve rigurosa
vencen al rayo suyo más caliente.

Ponme al aire que sopla mansamente
o al que la lluvia da tempestuosa,
en la dura vejez, triste, odiosa,
o en la edad más nueva y¹⁸⁸ más reciente.

Ponme en cielo, en profundo, o entre cruda
ira de bravas fieras, o entre flores,
en gloria, en pena, en vida o muerte dura,

que donde quiera, firme en sus amores,
mi alma guardará tu imagen pura,
que a quien de veras ama, nada muda.

¹⁸⁷ Reproducido por Caravaggi en “Alle origini del petrarchismo in Spagna” en *Miscellanea di studi ispanici*, 24, 1971-73 (p. 98).

Relación con el soneto CXLV de Petrarca, según Fucilla, que señala también imitaciones de Heredia, Silvestre y Arce Solórzano, así como un anónimo en em Mss. 372 de la BNP. Se relaciona también con la composición XLIII de Boscán.

Repito aquí Lomas la idea que Petrarca tomará de Horacio, aunque no conservará la misma lectura. Según A. Prieto, la *Lálage* horaciana sería más que una mujer, más que el amor, la entrega a la poesía, a la creación, la fidelidad del autor a sí mismo. Así lo entenderá Petrarca, y también más tarde, dice Prieto, Lope de Vega. Lomas, en cambio, se refiere estrictamente a la fidelidad a su dama, cuya imagen está imprimida en su alma, recordando aquel “escrito está en mi alma vuestro gesto” garcilasiano. El poema conserva la tensión de los contrastes, y la progresión de sentido en los cuartetos y primer terceto. Pero en mi opinión, es demasiado explícito el último endecasílabo, que “explica” de manera clara e inequívoca lo que tantos poetas, siguiendo a Horacio y a Petrarca, habían dejado en más o menos sutil sugerencia. Sin embargo, Fucilla dice en sus *Estudios...* que “lo mejor de la versión española (de Lomas) son los últimos dos versos, verdaderamente hermosos.”

¹⁸⁸ Rubio transcribe ‘o’.

SONETO XXXII

Ruego al Amor, ¡oh, Filis!, si algún día
por miedo, o por dolor, o por perders
dejara de serviros y quereros,
que nunca un punto goce de alegría.

Y si por otro amor mi fantasía
imaginare en más que obedeceros,
ciéguenseme los ojos yendo a veros
y contemplar no os pueda el alma mía.

Y aún es pequeño mal, según recibo
de amaros gloria, y poco encarecerlo
para quien sois y para mi gran fuego¹⁸⁹.

Por vos soy, por hablo y por vos vivo,
sin vos yo nada soy ni puedo serlo:¹⁹⁰
ved, pues, cuán justo y bueno que es mi ruego

SONETO XXXIII

Preso, herido, y del mortal veneno
de Amor me vi tocado duramente,
de paz gozando y de dolor ausente,
el corazón de bien cercado y lleno.

¹⁸⁹ Rubio transcribe “para mi fuego”, con lo que deja el verso faltar de sílabas.

¹⁹⁰ Indudable inspiración en el garcilasiano “por vos nací, por vos tengo la vida / por vos he de morir y por vos muero.”

Pero no tanto de sosiego ajeno
ni el pecho de saeta tan ardiente
sentí llagado cual en el presente
descanso y bien me veo por quien peno.

En paz gozaba el bien, mas, ya gozando
de bien mayor, la paz es guerra y muerte,
celos, sospechas y desconfianza.

Firme es el lazo que me está apretando,
dura la flecha, y el veneno fuerte:
no temáis, dulce Filis, de mudanza.

SONETO XXXIV¹⁹¹

Cual anda Filomena derramando
sus quejas por las selvas de Tereo,
ni del cuñado el caso torpe y feo
ni el suceso de Itis olvidando,

o cual por solos campos lamentando
su poco sufrimiento andaba Orfeo,
el amor maldiciendo de Aristeo
que fue ocasión por quien vivió penando¹⁹²,

¹⁹¹ En Torres Nebrera, Gregorio: *Antología lírica renacentista*. 2 vols. Madrid, Narcea, 1983. (p.321-322). Ignacio Díez manifiesta la relación del primer verso con el del soneto XXXV de Hurtado de Mendoza. Díez, J. Ignacio: "Disposición y ordenación de Las Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral" en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, año LXIX, enero-diciembre 1993 (p.53-85).

¹⁹² Gary J. Brown señala esta composición, junto con el soneto XXXVIII y el soneto XL como modelos en los que Lomas desarrolla el tema del "Peregrino amoroso". En su artículo Brown anota la frecuente utilización del tópico en los poetas del XVI y principios del XVII, y las variaciones que algunos introducen, como Herrera. Entre los que utilizan la fórmula más común sin variaciones incluye, aparte de Lomas, a Hurtado de Mendoza, Aldana, Espinel, Cervantes y una composición del Cancionero general de 1544. Dice de ellos: *(They) provided versions of an ideally conceived or plaintive postures, the spatial metamorphosis of amorous struggle, the menacing figure of death accompanying the*

bien tal yo, dulce Filis, noche y día
ausente, en rigurosa pena esquivada,
sin poner a mi llanto freno, vivo

y siempre viviré, señora mía,
hasta que de destierro tan esquivo
rompa la oscuridad tu lumbre viva.

SONETO XXXV¹⁹³

Alzo los ojos de llorar cansados,
y como ven al sol que el carro mueve
de luz ceñido, presuroso y leve,
paran, cual Clicie, en él embelesados.

Viene la noche, y como están preñados
del llanto desigual que de ellos llueve,
llorando los inclino, y vuelvo en breve
espacio a levantarlos, de él bañados.

y digo;"¡Oh, sol, que puro en la serena
y limpia frente gozas de mi diosa
perpetuo día, como en propio cielo,

o nunca vuelvas a cerrar la vena
por donde el alma vierto, o en un vuelo
ligero vuelve, y, vuelto acá, reposa!

"peregrine", or the moral aspect of the conflict between reason and will. For the most part they conceived of the motif either as an exercise in poetic apprenticeship or as an opportunity to vary an accepted Petrarchan theme. Brow, Gary J.: "The Peregrino amoroso: four moments of poetic configuration in the spanic love sonnet" en Neophilologus, vol. 60, issue 3 (p.366-388).

¹⁹³ Relación con el soneto 2, III de de la Torre, según M^a Luisa Cerrón., y con el soneto XXXV de Hurtado de Mendoza, según J.I.Díez.

CANCIÓN VII¹⁹⁴

Agora que me ofrece el dolor mío
tiempo, aunque corto ya, para quejarme
en esta soledad y ausencia larga,
al triste curso y son desahogarme
que lleva de mis ojos este río
un rato quiero, y aliviar la carga
tan grave y tan amarga
del bien y gozo ausente
y de este mal presente
que sufro de mis hombros. Quizá en tanto
su fuerza un poco perderá mi llanto,
y el fingido placer pondrá algún gusto
en este lloro y canto,
y en mí, que ya de bien ni vida gusto.

Aquella dulce vida ya trocada
en esta muerte amarga, Filis, quiero
traer a la memoria, desde el día,
hora y momento en que te vi primero.
Día dichoso, y bienaventurada
hora, momento lleno de alegría
si la tristeza mía
tan terrible no fuera.
Bastante cosa era
sólo el acuerdo de esto a que olvidara
su pena el alma, de mi gloria avara.
Mas, ¡ay!, que en un peligro y mar cual éste
es ignorancia clara
imaginar bonanza o bien que preste.

¹⁹⁴ En Torres Nebrera, Gregorio: *Antología lírica renacentista*. 2 vols. Madrid, Narcea, 1983. (p.323-327)

El ciego Amor, al punto que mis ojos
ver merecieron los divinos tuyos
y se fueron sus rayos encontrando,
alegre allí se vio gozar por suyos
de nuestras almas todos los despojos
y en ellos con sosiego andar vagando,
y bien que tal obrando
con tiros no dudosos
efectos milagrosos
en nuestro corazón, una haciendo
dos voluntades diferentes siendo
con fuerza tal que desde aquel momento
conformes se están viendo
en ambas un querer y un pensamiento.

No la madre de Amor ni el joven caro¹⁹⁵
así tan firme y tierno se miraron,
ni amor tales efetos obró en ellos
ni en red tan rica y bella se enredaron,
que al oro fino más y al sol más claro
exceden, dulce Filis, tus cabellos:¹⁹⁶
los lazos fueron de ellos
con que se fabricó
aquella en que ordenó
Amor que con igual vida y cuidado
nuestra alma presa en fuego manso, airado,

¹⁹⁵ Por el entorno en el que se desarrolla el poema, parece que la referencia al “joven caro” es una alusión a Adonis, aunque a continuación utilice Lomas la referencia a la red que enreda a los amantes, como en la escena mitológica en la que Vulcano atrapa a Venus y Marte en las redes del adulterio. Unos versos más adelante menciona el artificio de Vulcano.

¹⁹⁶ En Rubio González, punto y seguido.

eternamente ardiese, sin recelo
de verle derramado
ni muerto por rigor de ausencia o celo.

Fue hecha con tan rara y milagrosa
industria, y con ingenio tal tendida
esta red que forjó mi sentimiento
que no tan sutilmente fue tejida
aquella de Vulcano artificiosa,
ni con tan rico hilo el urdimiento
y firme enlazamiento
de sus nudos fue hecho
como el sabroso, estrecho,
de ésta, que con mil lazos amorosos
nos oprime y enlaza, poderosos
de dar suprema holganza, si otro ciego
nudo con rigurosos
desmayos ya no helase nuestro fuego.

Aquella vez primera a la memoria
amargamente agora se me ofrece
cuando mostrarme claro el Amor quiso
el bien con que su reino se enriquece,
su rico nido, puerta de su gloria,
con quien da vida al mundo y paraíso.
El soberano aviso,
los acentos divinos
por entre rubís finos
y blancas perlas con dulzor saliendo
el aire blandamente iban hiriendo,
y al corazón ya tuyo mil señales
de amor y fe ofreciendo
con el sentido de palabras tales:

“Si de tu fe tuviese, Melibeo,
seguridad mi alma, viviría
alegre en el rigor de su tristeza”.
Yo, fuego y yelo hecho, respondía:
“Alivio, vida y bien de mi deseo,
de mi cansancio y muerte, ¿qué certeza
mayor de mi firmeza
deseas que la muestra
que mi rostro te muestra?”
Luego de oírme, tú decías turbada,
tu nieve vuelta en rosa colorada:
“Sosiega, y este anillo toma fuerte
en fe del alma dada,
contra temor, olvido, tiempo y muerte.”

¡Ay de mí! Cómo casi estoy difunto,
Filis, de imaginar en este amargo
destierro de tu vista aquellos días
dulces que Amor y de mi mal el largo
proceso me presentan, cuando al punto
que el sol las sombras de la noche frías
esparce, tú salías
de tu albergue dichoso,
y con el sol hermoso
de tu divino rostro, el gran nublado
que la pasada noche a mi cuitado
corazón oprimía derramabas,
y a mí, que te había estado
aguardando, reposo y vida dabas.

Luego tu blanca mano con la mía
asida, por el campo alegremente
paso a paso nos íbamos, tú dando

a todo cuanto allí se vía presente
nueva vida, razón, ser y alegría,
y yo de envidia y de deseo colmando
al cielo que mirando
mi gozo y gloria estaba.
Y cuando se acercaba
la hora de apartarnos, a una parte
sentábamonos juntos, do sin arte
mi alma, mil sospiros despidiendo,
señal comenzó a darte
del riguroso mal que estoy muriendo.

¡Qué razones tan puras y amorosas,
tan llenas de verdad y de descanso,
un corazón al¹⁹⁷ otro se ofrecían!
¡Ay, memoria crüel! ¡Y cómo canso
mi espíritu! Mas ¿quién de tan sabrosas
palabras que de amor, como salían
del pecho, deritían
las piedras, olvidarse
podrá, y del mostrarse
tu rostro triste al punto que te ibas?
Allí eran de ver mis ansias vivas
bañar tus manos ricas de despojos,
mis quejas tan esquivas,
hasta quedar de ti pobres mis ojos.

¡Triste!, que sola Eco da respuesta,
como quien ya probó tan inhumano
dolor, al desigual lamento mío,¹⁹⁸

¹⁹⁷ Rubio transcribe 'a' en vez de 'al'.

mostrando piedad de cuán en vano
mi bien perdido lloro, y la funesta
hora de mi morir, ¡ay, desvarío!
Estoy sin alma y frío,
sin luz, ciego y ausente
del bien más excelente
que el mundo mira y puede dar ventura,
y pienso que mi triste vida tura¹⁹⁹.
Pues ¿cómo a lamentar sin alma acierto,
pasión suave y dura,
que en Filis esté vivo, y en mi muerto?

A gente venturosa,
Canción, tú no te llegues,
ni a tristes jamás niegues
tus lágrimas, tristeza y compañía,
hasta que ya la dulce Filis mía
deshaga con su angélica presencia,
lumbre y gloria del día,
la tenebrosa noche de esta ausencia.

¹⁹⁸ Indudable recuerdo a Garcilaso, en la Égloga II, v.v.596 y sigs.: ¿A quién me quejo?, que no escucha cosa / de cuantas digo quien debería escucharme. / Eco sola me muestra ser piadosa; / respondiéndome prueba conhortarme / como quien probó mal tan importuno". Garcilaso continúa con la imagen del mito, diciendo que eco no quiere mostrarse ante él (ya había perdido su forma humana, y se había metamorfoseado en eco.

¹⁹⁹ Rubio transcribe 'dura' por 'tura', y el verso entre interrogaciones. En Ait. Se recoge "Turar" coexistiendo con "durar", con la acepción de "perseverar una cosa en su ser, o durar, que es como hoy se dice". Se cita a Garcilaso como autoridad. También aparece la palabra en Covarrubias.

SONETO XXXVI

Filis, tal vez en esta ausencia larga
do siempre es noche temerosa y ciega
mi vida triste a descansar se entrega
y alivia en tanto la pesada carga.

Mas este bien en mí nada se alarga,
porque aún apenas el descanso llega
cuando la gravedad del mal le pega
su condición mortífera y amarga.

En esto podéis ver si peno acaso
o si me lleva el mal sin resistencia
a la muerte crüel a largo paso,

la cual temiera yo poco en presencia,
mas ¿quién podrá escusarme lo que paso
sabiendo que ha de ser en vuestra ausencia?

SONETO XXXVII²⁰⁰

Ni cuando la agradable diosa bella
se muestra al mundo con serena cara,
ni cuando el sol esconde su luz clara
acá y el otro polo goza de ella,

mi alma da reposo a su querella
ni a su dolor un punto desampara,
ni el dulce fuego mío menos para,
que vive y crece de continuo en ella.

²⁰⁰ En Torres Nebrera, Gregorio: *Antología lírica renacentista*. 2 vols. Madrid, Narcea, 1983. (p.328)

Antes, en polvo y llanto deshaciendo
el fuego y el dolor, a mi cuitada
vida soy, en la pena, Prometeo²⁰¹,

y a veces rara Fénix que batiendo
está las viejas alas con deseo
de fenecer por verse renovada.

SONETO XXXVIII²⁰²

Solo me voy, pensoso y sin consuelo,
por páramos desiertos lamentando²⁰³,
huyendo de la parte que mostrando
está señal humana por el suelo.

Los ojos con sospiros alzo al cielo,
y con lágrimas tristes derramando
a la tierra los bajo, tan callando
que aún apenas yo mismo oyo mi duelo.

Sólo a mi triste corazón el largo
llanto enciende, y le hace fiel testigo
de la pena que, ausente, sufro, fiera.

²⁰¹ También Soto de Rojas une a Prometeo y al ave Fénix en un soneto en el que expresa el castigo del amor no correspondido (Si el semidiós engendrador del justo..)

²⁰² Para Fucilla, el poema se relaciona con el XXV de Petrarca, y también señala la relación entre el 2º verso y las composiciones de Boscán.(soneto XXXVIII), así como una composición de Cancionero general de 1554. En Estudios... señala que "A Petrarca los desiertos sirven para esconderse de la gente; a Lomas, para desahogar su llanto – nota original introducida con buen efecto." Prieto señala también la relación con Francisco de la Torre, partiendo de la misma fuente. Prieto, Antonio: *La poesía española del siglo XVI*, II. Madrid, Cátedra, 1987 (p.637)

²⁰³ Ver nota al soneto XXXIV

Él solo es quien recibe y da el descargo,
por él voy, ya por monte o por ribera,
con Amor razonando, y él conmigo.

SONETO XXXIX

Cosa ninguna ya me da contento,
que ausencia lo convierte todo en pena,
no hay placer que a pesar no me condena
ni descanso que no me dé tormento.

Cualquiera mal al áspero que siento
nuevo dolor y nuevo llanto ordena,
esme mi propia desventura ajena
cuanto la ajena propia en sentimiento.

Si acaso otra belleza se me ofrece
de la que está en mi alma retratada,
aumenta mi pasión áspera y fuerte.

El claro día noche me parece,
la noche me fatiga y desagrada,
triste la vida, y más triste la muerte.

CANCIÓN VIII²⁰⁴

Un tiempo de consuelo mi esperanza
sirvió a mi cansada y triste vida,
con ella el corazón se entretenía,
mas ya, ¡triste de mí!, va de vencida.
Ya toma posesión desconfianza,

²⁰⁴ Rubio señala que es imitación, hasta en el modelo métrico, de la Canción IV de Garcilaso.

el alma desnudando de alegría.
Llegó la noche ya, y pasó mi día.
De un dichoso estado soy caído
en el más desdichado, en un instante,
que podrá verse amante
por más que del Amor sea perseguido.
Fortuna es quien en tanta desventura
ha trocado mis bienes y alegrías,
mis contentos, mis glorias, mis amores.
¡Ay, dulces horas, ya de mil dolores
llenas, y de suspiros y agonías!
¡Cuán poco una dichosa suerte tura²⁰⁵,
y cuánto una mezquina, triste y dura!
Mudose el bien, y el mal quedó conmigo.
Yo me lo sé el porqué, aunque no lo digo.²⁰⁶

Jamás el cielo vio en el pasado
tiempo, ni en el presente ve, un amante,
ni menos podrá verle en el futuro,
tan dichoso cual yo, ¡ay, inconstante
Fortuna!, ni tan bienaventurado,
si mi hado no fuera tanto duro.
Por el profundo mar de Amor, seguro
navegaba, las velas siempre llenas
de esperanza y de viento fresco y cierto,
para el amado puerto,
ya libre de congoja, llanto y penas.
Cualquier estrecho o banco peligroso
sin temor de naufragio ni fortuna

²⁰⁵ Rubio vuelve a modernizar 'tura' por 'dura'.

²⁰⁶ Pedro de Padilla glosa este verso en su Tesoro de Varias Poesías ("Yo me los sé por qué, aunque no lo digo"), sin identificar a su autor. Anota Rubio González que Pedro Laynez lo glosó en octava rima, expresando también quejas de amor. (n.50 a la ed.)

le pasaba seguro y con contento.
Y sin pensar, el cielo muda el viento,
escureciose el sol, viose la luna
turbada, y da conmigo el animoso
viento, ¡ay, duro cielo envidioso!,
en un amargo puerto y enemiga.
Yo me lo sé el porqué, aunque no lo digo.

¡Ay, triste, cómo es regla verdadera
venir tras un bien solo cien mil males,
y tras los males nunca un bien perfecto!
¡Quién pudiera decirlo por señales
ajenas, sin que el alma lo sintiera
y el corazón, a tanto mal sujeto!
Terrible es el dolor del mal secreto,
y más cuanto la causa más sujeta
del mal, a no poder manifestarse,
si viene el acordarse
en suerte de dolor tan inquieta
de alguna ya pasada venturosa,
¿qué corazón habrá que un hora viva?
Ninguno, sino el mío, que igualmente
su vivir crece con el impaciente
dolor que de sentido al alma priva,
que el cielo y mi fortuna rigurosa
ordenan que en eterna y trabajosa
vida sienta tan áspero castigo.
Yo me lo sé el porqué, aunque no lo digo.

Ocasión, Amor, hay, porque en llanto
vivamos de contino, y en fatiga
harto mayor que nadie la ha tenido.
El tiempo a cualquier mal y pena obliga

a cierto fin, mas nuestro gran quebranto
no puede ser del tiempo, no, vencido.
Juntos caímos, juntos con gemido
huyamos del reposo y del contento,
y en su lugar busquemos sin pereza
pena, llanto y tristeza,
que justa cosa es que con tormento
crecido tal desdicha sea sentida.
Resuenen nuestras voces dolorosas
y sus acentos tristes y cuitados
lastimen a los pechos más helados
y duros con heridas amorosas.
y si del mal de tan amarga vida
te fuere la razón, Amor, pedida,
responde, pues del bien fuiste testigo.
Yo me lo sé el porqué, aunque no lo digo.

Y no declares más, Amor, te ruego,
pues no puede servir el declararlo
sino de mayor pena y desconsuelo
y de que, sin poder tú remediarlo,
se encienda con suspiros más el fuego
que en mis entrañas arde tan sin duelo,
y de quedar después con un recelo
de no querer dar crédito al suceso,
bien digno de nombrarle lamentable.
¡Oh, caso miserable!
Pues de modo ninguno el grave peso
que cargas en mi alma y corazón
puede ser de su estraña pesadumbre
disminuido un grano²⁰⁷, ¡triste suerte!

²⁰⁷ Rubio transcribe 'grado'.

¡Y cuán sabrosa me sería la muerte!
Mas, ¡ay!, que antes veré blanca mi cumbre
que fin o alivio tenga mi pasión.
Ya yo no me gobierno por razón,
que lo que más me daña, aquello sigo.
Yo me lo sé el porqué, aunque no lo digo.

Primero se verá a su nacimiento
volver del²⁰⁸ más corriente y hondo río
el curso presuroso, y ser el duro
y frío yelo ardiente, y el sol puro
más que el helado y duro yelo frío,
que verse pueda un punto mi tormento
hacer en mejoría movimiento.
Canción desventurada y sin abrigo,
yo me lo sé el porqué, aunque no lo digo.

SONETO XL²⁰⁹

Por los cuitados pasos de mi gloria
pasada me voy triste, paso a paso,
trayendo y renovando a cada paso
el gozo y bien perdido, en mi memoria.

Preséntaseme allí viva la historia
sabrosa que por mí pasó de paso,
y tal bien siento que, sin dar más paso²¹⁰,
el mal olvido y gozo de vitoria.

²⁰⁸ Rubio transcribe 'el', lo cual dificulta el sentido de los versos, sustentados en un hipérbaton.

²⁰⁹ Ver nota al soneto XXXIV

²¹⁰ Curioso uso del poliptoton en medio del lamento amoroso.

Mas luego, como quien de algún sabroso
sueño despierta²¹¹, el bien desaparece
y más en su rigor el mal se esfuerza,

que siempre en casos tales acontece
sólo servir el bien de añadir fuerza
en el dolor que nunca da reposo.

SONETO XLI²¹²

Aquí donde Pisuerga, despojado,
cual yo, de su esperanza, con corriente
turbada y ronca, lleva al celebrado
Duero sus aguas presurosamente,

yo, lleno de temor, solo y ausente,
en vano llamo al bien de mi cuidado
que luenga tierra aparta²¹³, y no consiente
que cese de llamarle injusto hado.

y a veces a la voz triste acompaña
el alma, que en un ¡ay! sigue encendida,
al nombre que el dolor sacó del pecho.

y el sospirar ardiente, y la crecida
lluvia, que me han un Etna y un mar hecho,
el agua enciende y la ribera baña.

²¹¹ Rubio transcribe 'se despierta', con lo cual añade una sílaba al verso.

²¹² Lo publica Gallardo en Ensayo...

²¹³ Sugiere una ausencia física de la amada.

CANCION IX²¹⁴

Concede, Amor, te ruego, al rudo canto
tristes palabras, para que mi lengua
pueda quejarse en tono doloroso.²¹⁵
Mezcla con tu dulzor mi amargo llanto
y a todos parecer pueda sin mengua
mi rústico rabel dulce y lloroso,
que yo solo sin ti, Amor, no oso.
Levanta mi cansado sentimiento,
que pues que por seguir tu ley padezco,
bien tu favor merezco.
Sé, pues, benigno y grato a mi tormento,
que en confianza tuya
quiero principio dar al mal que siento.
Ruégote, Amor, que tu merced no huya.

A quejarme comienzo desde agora,
pues has a mi fatiga lengua dado,
y no de ti, que tú culpa no tienes,
mas quéjome de aquella por quien llora
mi alma, que es la mesma que ha trocado
sin causa en llanto y en dolor mis bienes.
Crüel, ¿qué hice yo por que condenes
mi triste corazón a mal tan fuerte,
si mal no fue quererte y ensalzarte,
y un siempre contentarte,
y un morir si pasaba un día sin verte?

²¹⁴ Rubio anota que en esta canción Lomas refleja 'la naturaleza regional vallisoletana representada por el paisaje y sobre todo por los frutos: espiga, trigo, uvas, madroños, palmitos; escasos en la variedad y el número, pero por ello más representativos de una flora abundante, aunque poco variada, como es la de la región vallisoletana.

²¹⁵ Relación con la Égloga I de Garcilaso

¿Por qué mi alegre vida
has convertido en tan eterna muerte,
di, ingrata, más que loba encrudecida?

¿Cuántas veces, si triste, bien me acuerdo,
me vías para ti las manos llenas
de flores en la dulce primavera'?
¿Y cuántas, si el terrible desacuerdo
que de mí tengo a causa de las penas
que me dio tu mudanza dura y fiera
no olvida mi memoria, de manera
que no pueda acordarme, a ti llegaba
lleno de frutas tiernas y sabrosas
y de otras cien mil cosas?
que era ver el placer que allí mostraba
tu rostro de mirarme,
y yo cómo de verte me alegraba.
Mas ya todo procura fatigarme.

¿No te acuerdas, me di, dulce enemiga,
cuántas veces, al punto que granado
al campo parecía el blanco trigo,
te presentaba yo la rica espiga?
¿Y cuántas el racimo no tocado
de dulces uvas? Y es de esto testigo
el cielo, que ora es tanto mi enemigo.
¿Y cuántas los madroños y palmitos?
Primero que de otra, era gustada
de ti cualquier preciada
cosa. ¡Ay, pensamientos tan malditos,
cómo os podré olvidar,
si en el ánima estáis tan bien escritos!
Primero, en fin, yo tengo que acabar.

Acuérdate, si de esto no hay memoria,
cuántas veces buscaba a tu manada
el agua clara, el pasto y el gobierno.
Y acuérdate de aquel contento y gloria
con que era de mí siempre repastada,
otoño, primavera, estío, invierno,
y cuántas, con suspiro dulce y tierno,
me decías llorando: "Ten cuidado,
te ruego, mi pastor, de tu rebaño,
que es mi placer tamaño
viendo que alegre sigues tu ganado,
que para mí no hay bien
mayor en cuanto el cielo ha derramado."
Y agora hasme dejado, ¡ay Dios! ¿por quién?

¿No te acuerdas si acaso te decía:
"Sospecha y temor tengo, mi pastora,
que a otro tu afición llama y desea",
que luego respondías, lumbre mía:
"Tan solo por tu amor suspira y llora
mi alma, tal sospecha en ti no vea
ni tal tu pensamiento de mí crea.
¿Qué te pena que de otros sea mirada
si sabes que a ti solo amo y quiero,
y que por ti me muero²¹⁶,
que la fe que en mi alma está sellada
con tu tan firme sello
no puede ser por otro ya borrada,
ni otro, mi dulce amigo, merecello?"
y aún de esto no contenta, juramentos
por más satisfacerme, y maldiciones

²¹⁶ En Rubio, 'por ti muero'.

echabas sobre ti con riguroso
desdén, vertiendo allí con sentimientos
tristes por tus dos luces a montones
de lágrimas un río caudaloso.
Y si con esto estaba sospechoso
y triste, de tus mangas al instante
sacando fruta o cualquier otra cosa,
con tu mano hermosa
me la dabas diciendo: "Toma, amante,
y deja esos enojos" .
Yo, gozoso del bien que vía delante,
dos fuentes derramaba de mis ojos.

¿A quién, pues, diste, ya olvidada de esto,
aquel mirar dulcísimo y humano,
aquella piedad de verme triste?
¿A quién el apacible trato honesto?
¿A quién, sin poder ser más en tu mano,
tan de veras contino aborreciste?
Son estas las palabra que dijiste
en ley de la amistad nuestra jurando:
"Mi fe puedes, pastor, tener por cierta,
que antes seré muerta
que falte". Y yo, de gozo suspirando,
al punto respondía:
"Si dejare de estarte contemplando,
en noche se me vuelva el claro día".

Pues mira bien a quién tus claros ojos
volviste sin mirar si se ofendían
tu suerte y tu palabra quebrantada
y a quién diste la mano, de despojos
llena que mis sentidos te ofrecían,

sin haber en mí cosa reservada,
y a quién la fe que a mí solo guardada
debiera ser, y a quién las hebras de oro.
Di, ¿cuál es el pastor que aborrecías,
o cuál al que decías:
"es mi gozo quererte, y mi tesoro?"
No hay corazón tan duro
que baste a no morir en triste lloro
viendo mi yedra asida en otro muro.

Mas ya que a cosas de estas no miraste,
miraras que cualquiera publicaba
a voz en grito ya nuestros amores.
Los salces en el tiempo que me amaste,
el prado, el valle. y todo voceaba:
"¡Filis y Melibeo entre pastores
milagro son al mundo de amadores!"
Oírlo entonces era bien crecido,
y agora el referirlo es dolor grave,
porque quien esto sabe
quizá dirá que yo la causa he sido.
Yo le desmentiré,
por más que de ti viva aborrecido,
con lo mucho que siempre te querré.

Cese. amarga canción, tu triste canto
y tu terrible llanto,
pues son todas tus quejas por demás,
que ya no tu tristeza
es parte a que se torne un punto atrás
lo que excusar no pudo mi firmeza.

SONETO XLII²¹⁷

¡Oh, celos, de amadores duro freno,
que en un punto me vuelve y tiene fuerte!
¡Oh, fiero hermano de la negra muerte
que con tu vista turbas lo sereno!

¡Oh serpiente escondido²¹⁸ en dulce seno
de alegres flores, y cuán presto vierte
el bien tu ira de la mejor suerte,
manjar amargo de ponzoña lleno!

¿De cuál valle infernal veniste al mundo,
oh, rabia y mortal peste por quien ardo
y en medio del mayor fuego me yelo?

Torna, monstruo crüel, torna al profundo
que para consumir mi vida en duelo
basta de Amor el riguroso dardo.

²¹⁷ Tomado del “¡O, gelosía...” de Sannazzaro, según Fucilla, que apunta otros imitadores del mismo tema: Acuña, Jerónimo de Mora, Rey de Artieda, Balbuena, Góngora, anónimo CXXIX del C:G: 1554 y anónimo del Canc. De Gayangos. Para González Miguel, Lomas se inspira en el soneto de Tansillo “O d’invidia e d’amor figlia sì ria...” (*Luigi Tansillo y España*, p. 33)

²¹⁸ Rubio moderniza a ‘escondido’.

SONETO XLIII

Bien como loba escoge, así escogiste,²¹⁹
crüel, ingrata, falsa y mentirosa,
en dar tu voluntad tan engañosa
a quien con ella junto te ofreciste.

No tiene envidia de él mi vida triste
ni más su suerte siente venturosa,
pues ha de ver por sí la rigurosa
mudanza que por él conmigo heciste²²⁰.

Harte de tus bellezas su deseo
y tenga, si discreto ser quisiere,
su fe medida con tu amor mudable,

porque cuando de ti más bien tuviere,
se habrá en más mal de ver que yo me veo,
¡tanto tu condición es variable!

²¹⁹ Utilización del tópico medieval: la loba escoge siempre al lobo más débil y feo de la manada. N. Salvador Miguel cita, a este propósito, las "Coplas de las donas", de Pere Torrellas: "De natura de lobas son / ciertamente en escoger; " (vv. 19-20); y cita también al Arcipreste de Hita: "De la loçana fazes muy loca e muy boba; / fazes con tu grand fuego como faze la loba: / al más astroso lobo, al enatío ajoba; / aquél da de la mano e de aquél se encoba (402). Ver Salvador Miguel, N.: "La tradición animalística en las *Coplas de las calidades de las donas*, de Pere Torrellas" en *El Crotalón*, 2 (1985) pp.215-224.

²²⁰ En Rubio, 'hiciste'

SONETO XLIV²²¹

¡Oh, de Envidia y de Amor hijo malino,
que de tu padre robas el sosiego,
Argos al mal, y al bien cual topo ciego,
Celos, ministro de dolor contino!

Tesífone infernal, duro adivino
de cuya ciencia sin cesar reniego,
huyes tu mal y mueres por él luego,
fiero temor, perverso desatino.

¡Oh, rabia, de ti mesma desamada,
que en daño tuyo hiendes un cabello
y al alma hieres con helada vira!²²² ,

si se pudiese a ti cerrar la entrada,
tanto el reino de Amor sería más bello
cuanto el mundo sin odio, muerte o ira.

²²¹ Inspirado en el soneto *O d'invidia e d'Amor figlia sí ria*, de Tansillo, que aparece en la p.488 de *I fiori* de Ruscelli. Lo señala Fucilla, y lo estudia también González Miguel en *Influencias de Tansillo en la lírica española*, p. 213 y s.s., donde lo relaciona con el soneto de Sannazaro "O gelosia, d'amanti orribil freno"

²²² Aut. y Covarrubias lo recogen. También aparece en Herrera (Kossoff, op.cit.). Con sentido de saeta delgada y de punta muy aguda. Covarrubias dice que es frecuente en los clásicos, y cita a Cervantes.

SONETO XLV²²³

Sombra fresca, agua clara, verde asiento,
tiernas, alegres y olorosas flores,
lugar secreto que de mis dolores
y quejas escucháis el triste acento,

así rigor de yelo, lluvia o viento
no turbe vuestro estado, y mil amores
volando en torno con los ruiseñores
perpetuo albergue os hagan de contento.

Guardad en vos eterna la memoria
del bien que Amor aquí prestó al deseo
que tanto tiempo en mí cual fuego ardía,

de suerte que el que oyó mi breve gloria
en Filis reconozca y Melibeo
su terrible mudanza y la fe mía.

²²³ Lo publica Gallardo en *Ensayo...y Díaz-Plaja*, G. en *Antología mayor de la literatura española*. Tomo II (Renacimiento). Barcelona, Labor, 1958 (p-158). Es imitación de Tasso, según Fucilla. En sus *Estudios...* señala que “Lomas reproduce fielmente los dos cuartetos, pero sigue por distinto camino en los tercetos, dando al último un final personal. Añade un verdadero encanto a la composición la idea de hacer volar con los amores los ruiseñores.”

ÉGLOGA I ²²⁴

Melibeo solo

Cuando Flora la tierra va cubriendo
de diversa beldad artificiosa,
y la rosada Aurora descubriendo
del sol la deseada luz hermosa,
entonces, sus cabrillas atendiendo
al llanto, en la ribera deleitosa
del patrio río Pisuerga recostado,
un pastor se lamenta enamorado.

Que ni verle da un punto de reposo,
que el cristalino río caminaba
con dulce mansedumbre, sonoro,
derecho al mar donde su curso acaba,
ni ver un ventecillo que, sabroso,
con las flores y matas retozaba,
por el prado esparciendo sus olores,
ni el dulce canto de los ruiseñores.

Sólo en su mal repara, gime y llora,
despide a su ganado tiernamente
y así cuenta su mal a su pastora,
como si no estuviera de él ausente²²⁵.
Para que imitar pueda en esta hora
ingenio, Amor, te pido suficiente
lo que por escucharle Filomena
el dulce canto y sospirar refrena.

²²⁴ Publicada por Gallardo en su Ensayo (op.cit.,

²²⁵ El verso es casi idéntico al de Garcilso, *Égloga I: como si no estuviera de allí ausente*.(v.53)

MELIBEO

"Huid de mi gobierno y de esta vega²²⁶,
pobres cabrillas, porque ser no puede,
gustando el pasto que mi llanto riega,
que ninguna de vos con vida quede,
que no menos que muerte a cuanto llega
su fiero licor da, porque procede
de amargo y de mortífero veneno
criado en lo más hondo de mi seno.

Ya yo me vi, riberas de este río,
un tiempo alegre y de dolor esento,
mas ya Fortuna injusta el gozo mío
trocó en eterno llanto y descontento.
Viene el verano tras el tiempo frío,
sol tras nublado y calma tras el viento,
todo se acaba o muda, mas no espero
que acabará mi mal si ya no muero.

Podéis de hoy más, cabrillas desdichadas,
andar por do quisierdes, sin que os quite
de los vedados pastos las entradas,
pues el injusto Amor no lo permite.
Buscad, pues sois de mi desamparadas,
nuevo pastor que os goce y solicite,
que quien de si ningún cuidado tiene
mal os podrá guiar por do conviene.

²²⁶ El texto de esta égloga, omitiendo las estrofas narrativas, es publicado por Masdeu en *Poesías de veinte i dos autores españoles del siglo décimo sexto, traducidas en lengua italiana por don Juan francisco Masdue*. Ed. Bilingüe. Roma, Luis Perego Salvioni, 1786 (p.320). También ofrece una pequeña noticia biográfica (p.40)

Dejadme solo, mísero y doliente,
que entre estas matas solo y apartado
quiero que tenga fin el mal que siente
mi triste corazón atormentado,
que no es razón que quede entre la gente
memoria de un pastor tan desdichado.
A Dios quedad, a Dios, que yo ya siento
turbar mi voz y fenecer mi aliento.

Y tú, ingrata Filis, más hermosa
que al descubrir del sol campo florido,
más dura, más terrible y desdeñosa
que brava fiera que ha recién parido,
toma, vence crüel, vive gozosa,
si gozo pueden dar de un afligido
tristes despojos, miserable suerte
y, si muriere, mi temprana muerte."

Apenas formó bien esta postrera
palabra con dolor y llanto, cuando
la voz, el aire y el color perdiera,
imagen del morir representando.
Quedose sin acuerdo, y no volviera
si en si no fuera el alma respirando
y, tornando el calor do vida asiste,
a proseguir volvió su canto triste.

Segunda parte

"No hay oso ni león tan inhumano,
Filis crüel, oyendo mi lamento,
agora esté en la sierra, ora en el llano,
que no venga movido a sentimiento,
ni hay tigre de furor tan bravo insano

a quien no ablande y mueva mi tormento,
ni encina por vejez endurecida
ni firme roca que no sea movida.

Yo no sé, rigurosa, qué pretendes
de un triste que a tus pies está tendido.
Acábase tu ira, pues entiendes
que no se gana honor con el caído.
Mira que del linaje do descienes
jamás pecho se vio desconocido,
ni alma dentro del que aborreciese
a quien razón de desamar tuviese.

Pues, ¿por qué, dulce Filis, con tal ira
me persigue tu saña y tu crueza?
Dite mi gozo, y cuanto en mí respira,
quedándome con muerte y con tristeza.
Eres la viva lumbre donde aspira
mi corazón, y, en pago, tu belleza
permite que yo muera en cárcel ciego
combatiendo con agua, viento y fuego.

De aquel dios, si hay alguno por ventura
que derecho guardar usa y codicia
al miserable amante que con pura
verdad entrega el alma sin malicia,
contra tu condición²²⁷ áspera y dura
invoco la venganza y la justicia,
que en premio de una fe tan verdadera
te huelgas de que injustamente muera.

²²⁷ Rubio transcribe 'voluntad'.

Al fin yo moriré, pues no te agrada
mi vida, ni mis quejas te enternecen,
y mis rimas y lágrimas en nada
estimas, ni ante ti cosa merecen.
Pero ya que de mí todo te enfada,
y más mis ansias cuanto en mí más crecen,
un solo bien por tanto mal te pido,
que moriré contento, concedido.

El cual es que en un tronco limpio y puro
del árbol más crecido, con tu mano
escribas, por que dure en lo futuro
mi gran amor y tu trofeo inhumano:
"¡Llorad, llorad, pastores, el fin duro
de vuestro amigo en la montaña y llano!
Melibeo murió: ¡Llorad, pastores!
Yo, Filis, le maté con disfavores."

Si al punto de piedad no le mudara
su firme y duro presupuesto el cielo,
por imposible tengo que dejara
el triste canto y lamentable duelo.
Mas antes que su lloro se acabara,
su vida feneciera y desconsuelo,
y así como quien sale, se levanta
al claro día de tiniebla tanta.

Luego confuso, triste y fatigado
del loco pensamiento que ha seguido,
y en remediar su mal determinado,
recoge su rebaño desvalido.
Teniéndole ya junto y concertado,
le lleva por el prado florecido,

paso ante paso, imaginando un medio
que pueda a su dolor poner remedio.

ÉGLOGA II

Montano²²⁸. Melibeo

Montano y Melibeo, dos pastores
en dolor diferentes, y conformes
en tañer y cantar en competencia
entre cuantos pastores apacientan
en la ribera fresca y deleitosa
del sagrado Pisuerga sus ganados,
en un sabroso sitio do la fuerza
al sol mitiga el agradable soplo
del Céfito, que allí continuo aspira
y mueve de los árboles las hojas,
ambos sentados a la dulce sombra
que los espesos olmos les ofrecen,
al punto que el usado curso Apolo
hacia el mar de poniente apresuraba,
y en tanto que sus blancas ovejuelas
andan rumiando la menuda yerba,
uno con otro en forma tal razonan
y al ánimo afligido dan aliento:

Montano

"Bendigo al cielo, que lugar me ha dado
después de tu venida para verme
solo contigo en este verde prado,

²²⁸ Montano es el nombre poético que Lomas le otorga a su amigo Francisco de Montanos, a quien hace interlocutor en esta égloga.

y tiempo junto para entretenerme
del mal dándote cuenta que me tiene
casi al postrero punto de perderme.

Mas antes, si por dicha no contiene
en sí tan fiera calidad tu pena
que a más dolor cantándola condene,

porque ninguna puede haber tan llena
de dolor y congoja que, contada,
no afloje al alma en tanto la cadena,

la causa, sin que de ella encubras nada,
por que Filis tan presto saber quiero
quebró la fe y lealtad jurada."

Melibeo

"¡Oh, caro amigo dulce y verdadero!
¡Cómo nuestra amistad pura se abraza
con lazo firme de un amor entero!

y así, aunque con mal nuevo amenaza
al alma triste la memoria de esto
que el paso al bien detiene y embaraza,

hacerte quiero el caso manifiesto,
aunque rehúya el alma, que ha trocado
así mi trato, condición y gesto,

y con mi daño al dulce amor sobrado
tuyo corresponder, Montano, en cuanto
pudiere un corazón tan fatigado."

Montano

"Será de oírte el gozo mío tanto
cuanto pesar me diera en esta parte
la razón ocultarme de tu llanto."

Melibeo

"No será menester de nuevo darte
cuenta de aquel rigor de Filis fuerte,
sino dejarle con mi amor aparte,

ni de la triste vida, antes muerte,
que ambos pasamos en tan larga historia
para conmigo a lamentar moverte.

Pues de la pena, como de la gloria
perdida, sólo fuiste fiel testigo
y verdadero autor de mi vitoria.

Y todo en ti como en leal amigo
hacía el propio sentimiento y lloro
que Amor me daba, fiero y enemigo.

Así que con decir que aquel tesoro
que al corazón ya pobre enriquecía
y, ausente agora, sin provecho adoro,

crüel Fortuna me robó en un día,
es bastante razón a tu demanda
y a lo que me permite el ansia mía".

Montano

"Entiendo bien que Amor tirano anda
sin piedad rasgando más tu llaga
en viendo que tu lengua se desmanda,

y que no hay mal que en ti no pruebe y haga
pero, con todo, yo te pido y ruego
mi justa petición se satisfaga."

Melibeo

"Sabe ya, pues, que a la sazón que el ciego
Amor mostraba a Filis mi fe pura
y a su pecho aplicó mi propio fuego,

y cuando a mi dolor y desventura,
deshecho aquel rigor de su dureza,
pagaba con amor y con blandura,

el mismo Amor, de verme en tanta alteza
de gloria y paz, confuso y arrepiso²²⁹
y atento al natural de su vileza,

que es fe no sustentar, en un proviso²³⁰
me aparejó un camino triste y largo
quitándome mi dulce paraíso;

²²⁹ En Corominas, "Lo mismo que arrepentido. Es voz antigua, que solo ha quedado entre los rústicos". Todavía hoy se utiliza "repiso" en algunas zonas rurales.

²³⁰ En un instante. En Aut., "coexiste con 'de improviso'. Voz que solo tiene uso en el modo adverbial. 'Al proviso' significa al instante, al punto, con gran priessa y celeridad. Lo utiliza también Lope (Fernández Gómez, op.cit.). Estudia su uso como adverbio González Ollé, F. en "Contribución al vocabulario español del siglo XVI", CIF, 2 (1976).

el cual si no hiciera, en un gran cargo
quedaba puesto, y en mayor caía
la honra que condena vil descargo.

¡Oh, si la pena y falta de alegría
de Filis vieras en aquel momento,
(déjate aparte la tristeza mía),

no dudo que hicieras juramento
que firmeza mayor jamás oíste
fundada en amoroso pensamiento!

Aquel quedar de mi partida triste,
sus ansias, y aquel dar quejas al cielo,
todo lo cual en mí hoy vivo asiste;

su tierno sospirar, su desconsuelo,
el grave llanto suyo congojoso,
que no fue tal por Dafne aquel de Delo,

ni con semblante más mortal y ansioso
quedó la desdichada reina, cuando
al viento vio dar velas a su esposo.

que aquel que Filis descubrió llorando,
turbada la color pura de rosa,
viéndome, por mi mal, ir alejando.

Si en Filis esto junto, o cualquier cosa
por sí tú vieras, sé que lo juzgaras
por rara perfección maravillosa.

y no tan solamente te admiraras
de verlo, mas también sé que a ninguna
mujer con ella por leal contaras.

Mas por no te cansar con importuna
historia, en breve tiempo del ausente
amigo no quedó memoria alguna.

Y a otro nuevo entregó, y presente,
el reposo debido a mi fatiga
y el premio de mis males fácilmente.

Y, no contenta de esto, mi enemiga,
por no tener presente en sus amores
cosa que al gusto suyo contradiga

y a un error juntar otros mayores,
de esta ribera se ausentó en un punto,²³¹
materia acrecentando en mis dolores.

Ves aquí, en suma, el caso todo junto.
La causa que mover la pudo a ello,
si no es la de su ser, no la barrunto,

No pretendas que trate más en ello,
pues no sólo mi mal no se mejora,
mas antes se acrecienta más con ello²³²."

²³¹ De nuevo hace alusión a una separación física de la amada, como en el soneto XLI.

²³² Anota Rubio en su ed.: "extraña y poco elegante repetición de 'ello' en las tres rimas. Puede justificarse como licencia permisible por su diferente presencia gráfica: a ello, enello, con ello, en la edición de 1578, fol. 123 v., pero aún así parece amanerado y vulgar." (n. 64)

Montano

"De nuevo, amigo, se fatiga agora
mi alma en ver tu pena y desconsuelo,
y el mío junto con el tuyo llora.

Olvida por un rato el grave duelo
y el nombre me declara de la tierra
por quien desamparó su patrio suelo,"

Melibeo

"Yo quisiera escusar tan fiera guerra,
porque tan sólo de ello saca el alma
un terrible dolor que la destierra.

Si te parece, quede en esta calma
por no afligir ya más mi corazón,
que, en ello más tratando, está la palma."

Montano

"No digas, Melibeo, tal razón,
que suele, como dije, un gran tormento,
contándole, menguar en su pasión,

en especial aquel que en sentimiento
a quien escucha llega a tanto exceso
que sólo a remediarlo tiene intento."

Melibeo

"Pagarte el piadoso celo en eso
que pides quiero de apagar mi llama
y acabar tu demanda y mi proceso.

La tierra es donde el sacro Guadarrama,
en abundancia más fértil y bella,
sus cristalinas aguas da y derrama.

Ves aquí ya doblada mi querella,
tú satisfecho, y yo vuelto en río.
Ruégote no me trates más en ella,

no hagas más crecer el llanto mío,
baste que te he ya en todo contentado
haciendo tan notable desvarío.”

Montano

“No quiero despertar más tu cuidado
ni fatigar tu vida trabajosa,
ni ser en preguntarte más pesado.

Sólo diré mi suerte dolorosa
si ya no te doy pena, como antes,
que no puedo, cual tú, celarte cosa”.

Melibeo

“Montano, caro amigo, no te espantes,
que lo contrario ya no está en mi mano,
y en condición son pocos semejantes.

Ni pienses, porque cierto es pensar vano,
que quise de contártelo escusarme,
pues al fin lo has sabido todo llano.”

Montano

"Tampoco quiero yo mucho cansarme,
que con ello mi mal y pena airada
procuran con más fuerza fatigarme."

Melibeo

"La tarde es para ello aparejada,
y propio este lugar, do siempre asiste
del cielo una templanza moderada."

Montano

"Escucha y sabe que no bien heciste
ese camino que has contado cuando
que amase permitió mi suerte triste.

Fuese tanto este amor en mí aumentando
que de Tirrena ser merecí amado,
que es la mesma de quien te voy tratando.

Tan gozoso vivía con mi estado
y tan rico del bien de ser querido
que sólo me era dulce mi cuidado.

¡Oh, qué regalo y gusto en el sentido
del alma entraba viendo su belleza
por mi vista exterior ya recibido!²³³

Y dentro estando de tan gran riqueza,
mi alma hinchía cuanto en pena dura
padece agora mísera pobreza.

En ella el bien y la mayor ventura
era darme contento y alegría.
Pues oye qué ordenó mi desventura.

²³³ En Rubio, 'recibido'

Un pastor donde andábamos venia
ojeándonos siempre por los lados,
muriendo en ver la dulce vida mía.

y como así le viese en estos prados
sin faltar un momento, de mezquino
dejé cebar en mí tristes cuidados.

La sospecha y el llanto tan contino
me pusieron cual ves, flaco, amarillo,
y el siempre imaginar en mi destino.

Ella, viéndome tal, con un sencillo²³⁴
semblante, al parecer, me importunaba
quisiese lo secreto descubriello.

Yo, medroso del mal que imaginaba
y agora sufro, cuanto más podía
de contar mi fatiga me escusaba.

Mas como con cuidado noche y día
en saber la pasión andaba presta
por la cual mi salud perdido había,

vencido de su ruego, manifiesta
le hice mi sospecha, y, siendo oída,
¡oh, triste suerte áspera y molesta!,

cual huye fiera de la yerba herida
por montes con la flecha atravesada,
tal fuera de Tirrena la huida.

²³⁴ Rubio transcribe “en un sencillo”.

Dejóme a mí con pena desusada
sin palabra hablar, desacordado,
tendido en tierra y la color turbada.

Gran rato el mal me tuvo desmayado,
y al fin volví, vertiendo amargamente
de mis ojos un mar embelesado.

y sin poder sufrir el impaciente
dolor que el corazón me traspasaba
y agora con no menos rigor siente,

con un ¡ay! que del alma se arrancaba
solté mi voz enferma y dolorosa,
tan triste que las piedras ablandaba.

y dije: "¡Oh tú, crüel más, y engañosa
que todo el mar, y más mudable y leve
que hoja, y fiera más que brava osa!,

¿cómo, dura, permites que se lleve
el viento tu promesa y mi esperanza
en pago de la fe que se me debe?

Seguro estoy que, pues con tal mudanza
pagas del amor mío la firmeza,
que no hay de quién se tenga confianza.

¿Cómo tan presto, di, de la estrechez
de nuestra amistad pura te olvidaste,
del dulce trato lleno de pureza?

¿y de aquello también que me juraste,
de lo cual en firmeza al alto cielo
mil veces por testigo convocaste?

“Antes nos cubrirá de negro velo
la clara luz del día, y con oscura
tiniebla alumbrará la noche al suelo

que, aunque de ti me aparte la ventura
contraria de mi bien, de do está escrita
la fe se raya que te di tan pura”.

Y agora, ingrata, que con infinita
pena me ves por ocasión tan poca,
ligera vas tras tu pasión maldita.

Déjasme con el agua hasta la boca,
sin luz ni guía, olvidada y muerta
en lo que a tu opinión y a mi mal toca.”

Esto diciendo, el gran dolor que abierta
salida al llanto dio con ira ardiente,
doblando el mal, cerró a mi voz la puerta.

Así que desde aquel punto consiente
el cielo que yo viva perseguido
de este fiero y mortífero accidente.

Y aunque ella más hablarme no ha querido
ni cura de mi daño, no es tormento
respeto del celoso y desabrido.

En suma te he contado el mal que siento
por no te fatigar, ni verme muerto
antes que diese fin al triste cuento”.

Melibeo

"Confuso y admirado quedo cierto
de tu Tirrena, aunque sé que es ciego
quien mide por razón al desconcierto,

Mirado el mal que hacen, yo reniego
de la mejor, Montano, mas sospecho
que has con poca ocasión hecho gran fuego”.

Montano

"Poca la nombras, grande está en mi pecho,
y hallo que en tal mal, sola la muerte
será de mi dolor final provecho,

y ya quisiera el cielo que este fuerte
mal fuera muerte, que si él muerte fuera,
allí tuviera fin mi dura suerte.

Pero ni orden veo ni manera
para poder salvar lo que he propuesto
ni para que, muriendo, acabe y muera.

Siento, ¡triste de mí!, junto con esto
que mi Tirrena va por el camino
que tu Filis llevó tan manifiesto.

Renovar viejo mal es desatino,
mas es el que me oprime de tal arte
que al mayor seso sacara de tino."

Melibeo

"Montano, pues su poca fe no es parte
a que la mucha nuestra mengue punto
ni el fiero mal que el corazón nos parte

de su inconstancia cese el contrapunto,
y si te place, agora, compañero,
cantemos mi dolor y el tuyo junto."

Montano

"Comienza, pues, en tono lastimero,
que al son mi musa de grosera lira
hasta el acento seguirá postrero."

Melibeo

"Tan fuerte es el ausencia
que con ella es cualquiera mal ligero:
acaba la paciencia,
consume al joven fiero,
no hay nadie de ella libre por entero."

Montano

"Mal fuera ausencia fuerte
si el rabioso mío no naciera
temido más que muerte,
y no hay tan cruda fiera
que debajo no esté de su bandera,"

Melibeo

"¡Oh, cómo vas errado! ,
que si mi mal gustases, no dirías

que el tuyo es más airado,
antes confesarías
que con él son tus celos niñerías."

Montano

"No pienses, Melibeo,
que celos es dolor que tiene cura,
contempla su rodeo,
que el bien en pena dura
convierte, y el mayor seso en locura."

Melibeo

No es menos riguroso
el mal que sufro yo, ni menos duro,
antes más trabajoso,
porque do hay amor puro
se muestra su dolor menos seguro."

Montano

"De amor es engendrado
el mal que de continuo me atormenta,
sin ojos figurado,
porque en lo que nos tienta,
sin verlo, por certísimo lo cuenta."

Melibeo

"También es del amor
mi duro y temeroso mal pariente,
pues nunca su dolor
tormento da al ausente
si antes del amor no está doliente,"

Montano

"No niego lo que dices,
pero mi mal ha fuerza más bastante,
y si lo contradices,
sin duda eres amante
en los males de amor poco constante."

Melibeo

"Mal sabes mi firmeza
y de mi mal el áspero contraste,
donde hay mayor pureza,
porque almacén²³⁵ no gaste,
al contrario dirán que lo apuntaste."

Montano

"Dejemos la porfía,
que cualquiera que (a) Amor esté sujeto
será su fantasía
la nuestra, y por defeto
tendrá el dolor más fuerte y más perfeto."

Melibeo

"No quita a mi pasión
la fuerza lo que agora has referido,
porque donde hay razón
no basta estar herido
para en esto tener ciego el sentido."

²³⁵ "Gastar almacén (por los que gastan muchas palabras sin susbtancia) Correas 584."
Cejador y Frauca: *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro*.

Montano

"Teme, pues, Melibeo,
de venir a poder de mal tan crudo,
que allí lo que yo veo
verás de luz desnudo,
hallándote en tu bien y razón mudo."

Melibeo

"Bien sabes que tu muerte,
Montano, me fatiga, mas no siente
mi vida con tan fuerte
dolor este accidente
como el terrible de me ver ausente."

Montano

"Yo digo que reniego
del mal que el no y el sí en igual grado
yela y enciende al fuego
del triste enamorado
que aprueba lo peor en su cuidado²³⁶."

Melibeo

"Cese, Montano, ya nuestro lamento,
enjúgate los ojos, desdichado,
que ya en tu mal y el mío no hay remedio
si el tiempo no los cura como suele.
Dejemos por un rato estos cuidados
y busquemos dó están nuestras ovejas,

²³⁶ Pérez Abadín señala la relación de este verso con el de Garcilaso, Son. VI, 7 (y conozco el mejor y el peor apruebo) imitación a su vez de Petrarca (CCLXIV, 135-136: cerco del viver mio novo consiglio / et veggio `l meglio, et al peggior m'appiglio). Pérez Abadín, Soledad: La oda en la poesía española del siglo XVI. Santiago, Universidad, 1995. (p.p. 105-106)

que andan derramadas y perdidas,
y sus hijos balando por hallarlas.
Mira que ya se va el lumbroso Apolo
con veloce carrera despeñando
a bañar sus caballos al océano,
y por las hendeduras de la tierra
comienzan a gritar los enfadosos
grillos, de las tinieblas mensajeros.
Pues vámonos, amigo, si te place,
a las majadas nuestras poco a poco,
que aquí nos toparemos otros días,
los cuales nos dé el cielo más alegres
que el triste que hemos hoy juntos pasado.”

Montano

"Amigo, ya esos días no son nuestros,
y por tanto te ruego que, pudiendo,
visites este sitio, pues la yerba
es tierna y saludable a las ovejas,
que es inmenso el consuelo que recibe
mi alma con tu vista y tus razones.
Y agora, porque el campo está cubierto
de sombras, y la noche tiende el manto,
si ya no te da gusto en mi majada
quedar por esta noche, do tendremos
en abundancia queso y fresca leche,
dulces bellotas y castañas tiernas,
pan blanco, dulce vino, es justa cosa
que a la tuya te vayas por ser tarde."

Melibeo

"Holgara en gran manera de quedarme,
mas es forzoso el irme por un caso.
Por tanto, queda a Dios, caro Montano."

Montano

"Con Él vayas, amigo Melibeo."

FIN

GLOSA MÍA²³⁷

De un ser tan triste Amor tirano y fuerte
cercó mi vida desde que ofrecida
a morir fue de aquella amarga muerte
que acá los simples llaman dulce vida²³⁸,
que cuando a conocer vine la suerte
de su injusta ley, obedecida
en todo cuanto el sol mira y la luna,
aún bien no fui salido de la cuna.

Apenas de la cuna fui salido
cuando con saña indigna de memoria
su infierno me mostró²³⁹ claro estendido
y me escondió su vana y breve gloria.
Apenas de mis padres fui querido
cuando ordenó de mi llorosa historia
ni a penas a ver luz fui desmandado
ni del ama la leche hube dejado.

No bien dejé la leche cuando luego
por él me persiguieron desventuras,
porque al crecer, crecieses en mi su fuego
y se aumentasen mis fatigas duras.

²³⁷ Apunta RG en su edición que, a pesar del título de “Glosa mía”, el soneto glosado es de Juan Boscán. Anota también que “La glosa es en su conjunto una muestra de poesía artificiosa en la que abundan las galas del trovar originarias de la antigua Gaya Ciencia, que, plasmadas en metros y estrofas del stil nuovo renacentista, unen la tradición con la modernidad. Entre los recursos de habilidad métrica destacan el encadenado con que se enlazan las octavas, las anáforas, los paralelismos, etc. (n. 65). El soneto glosado es el XXXIII.

²³⁸ Rubio omite ‘dulce’, dejando al verso con menos sílabas de las debidas.

²³⁹ En Rubio, ‘su infierno mostró’.

No bien comencé, triste, preso y ciego,
un paso a dar, cual otras criaturas,
con temor de caer alborotado,
cuando el Amor me tuvo condenado.

Condenome el malvado y cauteloso
a padecer sus penas y cruezas
y a que no viese un punto de reposo,
sino crecer en mí sus asperezas.
Condenome a un vivir muy doloroso
y lleno de miserias y estrechezas,
y condenome sin piedad ninguna
a ser de los que siguen su fortuna.

Siguiendo su fortuna, más crecieron
mis importunos males y cuidados,
mis ojos lo primero me perdieron,
por este Amor injusto gobernados.
y como el crudo vio que se rindieron
mis sentidos, de mí desamparados,
y que en mí resistencia no había alguna,
diome luego miserias de una en una.

Luego me dio miserias a montones,
desgustos, pesadumbres y tormentos,
tristezas, desconsuelos y pasiones,
amargos llantos, tristes pensamientos.
Usó conmigo tantas sinrazones
el falso, y tan pesados sentimientos,
trayéndome con todo fatigado
por hacerme costumbre en su cuidado.

Porque costumbre en su dolor hiciese
hizo, y por que su saña viese entera,
que el fiero mal de ausencia conociese
por experiencia propia, larga y fiera.
Y aún no contento bien de este interesse
ni de ver que en el mal natural era,
un terrible dolor, de mil cercado,
después en mí de un golpe ha descargado.

De un solo golpe me quitó delante
el gusto y el regalo de mis ojos,
el dulce premio de mi fe constante
y el galardón debido a mis enojos.
Después, por se mostrar señor pujante
y por gozar mejor de mis despojos,
descargó sobre mi vida importuna
cuanto mal hay debajo de la luna.

Tomad ejemplo, ciegos amadores,
en mis tormentos y en mi estado duro,
escarmentad de hoy más en mis dolores
de este ingrato, crüel, falso y perjurio,
que no hay tal esperanza en los amores
de quien se pueda ya tener seguro.
Yo lo sé, que por este fementido
en dolor fui criado y fui nacido.

En dolor por amor yo fui engendrado,
de dolor fue por él mi nacimiento,
en dolor por su causa fui empañado,
con dolor mantenido y descontento.
En dolor fui creciendo, y en cuidado,
en dolor me vi viejo y en tormento,

de dolor traje a cuestras siempre cargo,
dando de un triste paso en otro amargo.

De un paso triste en otro peligroso
se ha pasado mi tiempo y largos años,
ya de temor helado, ya lloroso,
continuamente humilde a cien mil daños.
Y así creo bien que Amor, aunque es mañoso,
no tiene para mí ya más engaños
ni pasó por do pase ya mi suerte,
tanto que, si hay más paso, es de la muerte.

Este postrero paso, este temor
me falta, pues ya todos los he hecho.
Mas no hay que temer muerte, pues Amor
hizo que en mí perdiese su derecho.
¡Oh, modo de matarme! ¡Oh, gran dolor,
que viva y muera junto en un estrecho,
sin esperar de verme socorrido!
¡Oh, corazón que tanto has padecido!

¡Oh, corazón, que tanto fatigado
has sido por Amor la noche y día,
sin verte un solo punto descansado,
sino siempre penar más a porfía!
¡Oh, corazón mezquino y lastimado,
sin bien, sin libertad, sin alegría!
Tú que mi mal tenido has siempre a cargo,
Dime, tan fuerte mal, ¿cómo es tan largo?

¿Cómo puede durar, que, aunque le paso,
su propiedad de mí no es entendida.
En todo veo razón, sino en mi caso,

en todo su balanza y su medida.
Dime, corazón mío triste y laso,
¿cómo con este mal tura²⁴⁰ mi vida?
¿Y cómo, siendo largo, no da muerte?
Y mal tan largo, dí, ¿cómo es tan fuerte?

SEXTINA II ²⁴¹

Veloz tanto no fue ciervo en el curso,
ni tigre o león pardo en algún bosque,
ni río con favor de espesa lluvia,
ni antes huyó nube así del viento,
ni expelida saeta vuela o dardo
como esta breve y engañosa vida.

Caduca, incierta y momentánea vida,
que faltas siempre en la mitad del curso,
piensa de nuevo en el dañoso dardo
que te conduce errando en ciego bosque,
mira que se apareja un crudo viento
que te amenaza con eterna lluvia.

Si sosegase la amorosa lluvia
y descubriese un sol de quieta vida,
tendría esperanza que con mejor viento
en puerto tal acabaría²⁴² mi curso,
que de lejos mirando el negro bosque
ni temiese de viento, lluvia o dardo.

²⁴⁰ Rubio vuelve a modernizar en 'dura'.

²⁴¹ Fucilla apunta la influencia de Sannazzaro en su "Non fu mai cervo..."

²⁴² En Rubio, 'acabará'.

Mas, ¡ay!, que siento que el agudo dardo
que por mis ojos vierte amarga lluvia
a mi pesar me trae de bosque en bosque,
rogando a la enemiga de mi vida
que rompa el hilo de tan largo curso
o me socorra en tan contrario viento.

Tal vez del corazón se mueve un viento
por la memoria del antiguo dardo,
y contemplando el peligroso curso
digo entre mí que sé si niebla o lluvia
me cierra el paso ya de la otra vida
y acabar me conviene en este bosque.

Tú ves, Señor, cuánto es oscuro el bosque
donde me arroja el furioso viento,
y cuán atrás dejé la mejor vida,
Hiere mi corazón con nuevo dardo
y haz que con devota y santa lluvia
a ti enderece el²⁴³ alma mía al fin del curso

Desde el primero curso en este bosque
jamás otro que lluvia se vio o viento,
tal hizo el dardo mi cansada vida.

²⁴³ A pesar de la corrección en las erratas de ‘al’ por ‘el’, coincido con Rubio en mantener ‘el’, tanto por la cacofonía que el cambio produce, como señala el editor, como por el sentido del verso, más adecuado al leerse ‘enderece el alma al curso’.

SONETO XLVI ²⁴⁴

¡Oh, venturoso yo, y bien tres veces
si el viento airado de mis culpas tantas²⁴⁵
no destruye, Señor, las tiernas plantas
que agora Tú en mi pecho reverdeces;

y si con santa lluvia le humedeces
y al rayo de tu sol de él las levantas,
verdes y ricas de esperanzas santas
y de flores y frutos las guarneces,

mil y más veces bienaventurado,
que entonces con tu gracia esperarí
dejar de ellas al mundo un fértil prado

do en tu virtud hiciese el alma mía,
libre del daño del enero helado,
de aquel eterno abril fácil la vía.

²⁴⁴ De este soneto como de la sextina deduce Rubio la intención de Lomas de terminar el libro II “con una piadosa oración, como lo hará también en el Libro III, justificando desde un punto de vista religioso, la finalidad moralizante de sus poesías, principalmente amorosas.” (n. 70).

²⁴⁵ En Rubio, ‘si el viento airado de mis culpas’.

LIBRO III

EPIGRAMA III²⁴⁶

En la muerte del serenísimo príncipe don Carlos ²⁴⁷

Preciarte puedes ya, ¡oh, envidiosa
Muerte!, pues, has echado
por tierra el árbol más aventajado
por quien España, ya triste y llorosa,
gozara dulce fruto y primavera.
Todo fuera verano y alegría,
agora será todo llanto eterno
y riguroso invierno.
Sospiros, quejas sonarán do quiera
que se sepa tu injusta tiranía.
Marchitaste, crüel, en su caída
cien mil flores divinas y olorosas,
virtudes gloriosas
a quienes daba el real árbol vida.
Así que de haber sido poderosa
y sin sazón²⁴⁸ cortado
preciarte puedes ya, ¡oh, envidiosa!

²⁴⁶ En Torres Nebrera, Gregorio: *Antología lírica renacentista*. 2 vols. Madrid, Narcea, 1983 (p.329).

²⁴⁷ El príncipe don Carlos, hijo de Felipe II y de su primera esposa M^a Manuela de Portugal, nació en Valladolid en 1545. Nombrado príncipe de Asturias, fue siempre débil y enfermizo, y se le atribuyeron trastornos mentales. Murió en 1568, rodeado de habladurías sobre el trato recibido por su padre y por su relación con Isabel de Valois, la tercera mujer del rey.

²⁴⁸ Rubio lee "razón".

EPIGRAMA IV²⁴⁹

En la muerte de la real majestad de la reina doña Isabel de Valois²⁵⁰

Hoy goza, España mía, la inhumana
Muerte tu gloria y paz, hoy ha enterrado
a la prenda más rica y soberana
y al bien mayor que el cielo te había dado.
Hoy a su reino y potestad tirana
ha enriquecido, y pobre a ti dejado.
¿Quién, viéndote, no llora, o quién se alegra?
*Vedova, sconsolata, in veste negra*²⁵¹.

²⁴⁹ “El texto posee una evidente conexión con *Hurtado de Mendoza* incluso desde la elección de la octava como estrofa independiente y con carácter funeral, pues *Mendoza* dedica dos epitafios, de una octava real cada uno, a la muerte de doña María Pacheco, su hermana (XXXIX), compuesto antes de 1531, y a la muerte de la princesa doña Juana (CLXXXIV) ocurrida en 1573(a quien *Lomas* también dedica un poema funeral - soneto XLII -). Además, el verso final de *Lomas Cantoral* aparece también en *Hurtado de Mendoza* (XVII, v.115)”. Díez, J. Ignacio: “Disposición y ordenación de Las Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral” en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, año LXIX, enero-diciembre 1993 (p.53-85).

²⁵⁰ La tercera esposa de Felipe II muere el mismo año que el príncipe, en 1568.

²⁵¹ Último verso de la canción CCLXVIII, de la segunda parte del *Canzoniere* de Petrarca.

En la muerte de la serenísima princesa doña Juana²⁵²

SONETO XLVII

Mientras el mundo se apareja a darte,
divina Juana, imperial corona
que tu virtud y pura fe abandona,
el alma puesta en más suprema parte,

mientras pretende en vano levantarte
a donde tu real valor pregona
el alto coro y célebre Helicon,
oyo del cielo en forma tal llamarte:

"Tú que la majestad y gloria humana
despreciaste por vil, perecedera,
siempre aspirando a la eterna vida,

ven, toma y vuela, ¡oh, Fénix soberana!,
con inmortales alas, verdadera
corona y vestidura esclarecida.

²⁵² Doña Juana de Austria (1537-1573) Hija de Carlos I y de la emperatriz Isabel. Casada con el príncipe don Juan de Portugal, del que quedó viuda muy pronto, y madre del rey Don Sebastián. Fue gobernadora de Castilla durante los preparativos del matrimonio de Felipe II y María de Inglaterra. Residió en Valladolid, donde asistió al Auto de fe de 1559. Editado por L. Rosales y L.F. Vivanco en *Poesía Heroica del Imperio*. Barcelona, Eds. Jerarquía, 1941. (p. 147-149) En v. 8 transcriben 'oyó' en vez de 'oyo'. Aparece también en Torres Nebrera, Gregorio: *Antología lírica renacentista*. 2 vols. Madrid, Narcea, 1983. (p.330). Torres Nebrera identifica al personaje con la reina Juana, madre de Carlos I, que muere en 1555, no en 1573, como Nebrera señala, en confusión con la muerte de la princesa Juana.

En la muerte del señor cardenal de Sevilla
don Gaspar de Zúñiga y Avellaneda²⁵³

SONETO XLVIII

Hombre mortal, ¿qué buscas? ¿Qué pretendes?
¿En qué, di, te desvelas, o en qué fías?
Si ves las breves horas de tus días
bajar cual sombra, ¿a qué tan ciego atiendes?

Si esperas en linaje, no te entiendes,
y menos si en riquezas te confías,
pues gran trono o saber son niñerías,
así que con tus fuerzas más te ofendes.

Abre y limpia tus ojos, y escarmienta
en este accidental golpe, y ofenda
su memoria la tuya en toda parte,

pues que para escusar de muerte y cuenta
a un hombre tal, no fueron ni son parte
asiento, sciencia, sangre ni hacienda.

²⁵³ Muere el 3 de enero de 1571. Hijo de Francisco de Zúñiga y Avellaneda y doña María Enríquez de Cárdenas, condes de Miranda.

SONETO XLIX.²⁵⁴

En la muerte de la señora doña María Enríquez,
hija del señor Almirante de Castilla²⁵⁵

Cayó la rica planta, y en cayendo,
el sol también cayó del alto cielo,
y en su caída amarga por el suelo
mil flores de su cumbre fue esparciendo.

Cayó la gloria, el mundo oscureciendo,
desnudo ya de bien y de consuelo.
Muerte la derribó, porque en un duelo
eterno se acabase ella muriendo.

Cayó la honestidad, la ilustre fama,
la belleza, el valor, gracia y aviso²⁵⁶,
hermosas flores dignas de tal rama.

¿Qué digo? No cayó, sino que quiso
Aquél que la plantó, más pura y dama
inmortal, trasponerla en Paraíso.

²⁵⁴ Editado por L. Rosales y L.F. Vivanco en *Poesía Heroica del Imperio*. Barcelona, Eds. Jerarquía, 1941. (p.147-149)

²⁵⁵ Se refiere a una hija de Luis Enríquez, VI Almirante de Castilla y de Ana de Cabrera y Moncada. El VI almirante muere en 1572, por lo que el poema es anterior. En él Lomas no nos da ningún dato concreto sobre el suceso. María Enríquez debió de morir joven. No consta que tuviera ninguna descendencia.

²⁵⁶ En Aut., “a veces se toma por cuidado y discreción en el modo de obrar y proceder”. También Lope utiliza la palabra con esa acepción.(Fernández Gómez, op.cit.)

SONETO L²⁵⁷

En la muerte de Luis Salado de Otálora²⁵⁸

Con triste tejo ya en lugar de acanto
ceñid, ¡oh, musas! la sagrada frente,
con lágrimas amargas de la fuente
divina se corrompa el licor santo.

Renuévese de Delio el tierno llanto
de manera que dure eternamente,
cerque el fiero dolor, duro, impaciente,
a cuanto el cielo cubre con su manto.

Y vos, ocultos dioses de estos santos
bosques, haced eterno con estrañas
obras, de muerte tal el desconsuelo,

por que suspiros, ansias, quejas, llantos
penetren de la tierra las entrañas,
abrasen aire y mar, rompan el cielo.

²⁵⁷ Publicado por Gallardo en Ensayo...

²⁵⁸ Es el Salicio del Canto Pinciano. Fue bachiller en leyes, y debió de morir en torno a 1571, antes de la victoria de Lepanto.

OCTAVAS²⁵⁹

Al mismo Luis Salado de Otálora, sobre los primeros; cuatro
versos de un soneto que hizo en la esfera de Espinosa
al serenísimo príncipe don Juan de Austria²⁶⁰

Goza de inmortal paz, alma dichosa,
que acá subjecta y presa diste al mundo
del hijo del Monarca milagrosa
noticia, y del triunfo sin segundo,
pronosticando aquella gloriosa
victoria que a la tierra y mar profundo
miedo y terror causó, con elegantes
y proféticos versos semejantes:

L.S.

*"En tanto que la tierna edad detiene,
como en prisión, vuestro valor divino
que el cielo en vos atesorado tiene
para oprobio del rito sarracino, "*
¡Qué espíritu fue tal de quien se suene!
¡Qué oráculo de Apolo o qué Merlino
la voz tan cierta como fue tu pluma,
digna que el tiempo nunca la consuma!

²⁵⁹ Publicado por Gallardo en Ensayo...

²⁶⁰ Se refiere a *La Sphera de Iuan de Sacro Bosco*, nueva y fielmente traduzida de Latin en Romance por Rodrigo Saenz de Santayana y Spinosa. Con vna exposición del mismo...Valladolid, Adrian G hemart, 1567. La obra está dedicada a don Juan de Austria, y en los preliminares aparece un epigrama latino de Rodrigo Espinosa y un soneto de Luis Salado. Lomas reproduce aquí el primer cuarteto.

Pluguiera²⁶¹ al cielo que de fuerte acero
una lengua tan sabia me otorgara
que con estilo culto y verdadero
tu nombre en mil edades sustentara.
Mas pues en esto, como en cuanto quiero,
me contradice mi fortuna avara,
haré con la ignorancia que poseo
que no le cubra el piélago Leteo.

SONETO LI

A Filena, a la muerte de Baldano²⁶²

¿Por qué la nieve y colorada rosa
bañas de amargo llanto, y con acento
triste hieres, Filena, el vago viento,
llamando a²⁶³ aquél por quien vivías gozosa?

Suelto de nuestros lazos y engañosa
vida, voló ligero al alto asiento
do sólo en Dios gozándose y atento
resplandece con lumbre gloriosa.

No hagas más al blanco seno indigno
ultraje, ni a las ricas hebras de oro,
que vida eterna tiene tu Baldano,

²⁶¹ En Rubio, “plugiera”.

²⁶² Baldano era el nombre pastoril de Hernando de Cepeda. Se saben pocos datos sobre su vida. Aparece en los libros de la Universidad como bachiller en artes. Lomas incluye en sus obras un soneto destinado posiblemente a un libro de su amigo. Pedro de Espinosa incluye composiciones suyas en las *Flores de Poetas Ilustres*.

²⁶³ La preposición no aparece en la edición, se añade para mejor comprensión del verso.

y estos ojos cerrados, de divino
y claro resplandor gozan, el lloro
nuestro esquivando por injusto y vano.

ELEGÍA II²⁶⁴

En la muerte de mi señora, la condesa
de Miranda, doña María de Bazán²⁶⁵

Comienza, Erato, con funesto canto
la muerte arrebatada y presurosa
que al mundo ha convertido en pena y llanto

de aquella gran patrona valerosa
de la preclara casa de Bazán,
su desventura y suerte dolorosa,

la pérdida que siempre llorarán
su marido, sus hijos, sus hermanos,
sus deudos, y de todos el afán.

Haz, Musa, que mis versos nos sean vanos,
ayude tu saber a mi rudeza
y en labor tan costosa pon tus manos.

²⁶⁴ Rubio señala las “evidentes reminiscencias técnicas propias del romance” en esta elegía. (nota 9 al libro III). Oscar García realiza un estudio de esta composición. Señala relación con la Elegía I de Garcilaso, y en algún aspecto con la *Elegía a la muerte de doña Marina de Aragón*, de Hurtado de Mendoza. (“Unas notas acerca de la elegía de Jerónimo de Lomas Cantoral En la muerte de mi señora, la condesa de Miranda doña María de Bazán” en *La maravilla escrita. Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*. León, Universidad, 2005 (p-390-403).

²⁶⁵ Se refiere a la madre de don Juan de Zúñiga, la IV condesa de Miranda, que debió de fallecer antes de 1560, ya que en el poema Lomas menciona a Francisco de Zúñiga, su marido, que muere en 1560.

Tus ocho hermanas usen de largueza
conmigo, y en mi ingenio pobre y laso
infundan de decir nueva riqueza

para que, discurriendo paso a paso
por este mar tan lleno de bajíos,
pueda contar lo menos de este caso.

Tu lira, Apolo, en estos versos míos
se mezcle porque a todos entristezcan
y refrenen el curso de los ríos.

Mi ronca voz resuene, y condolezcan
mis agudos concentos²⁶⁶ a las fieras
y a las más duras peñas enternezcan.

Salid ya, voces mías lastimeras,
envueltas con mi llanto, y ven tú, Fama,
y despega tus lenguas tan parleras.

Dinos del triste conde, que derrama,
vencido del dolor, en larga vena
sus lágrimas ardientes como llama,

su grave desconsuelo y dura pena,
su sospirar contino, su tristeza,
su vida de alegría tan ajena.

²⁶⁶ Según el Diccionario de Autoridades, “concento” es un “canto acordado, armonioso y dulce, que resulta de diversas voces concertadas”. Lo usa Villamediana en la fábula de Faetonte. También, Herrera en la égloga IV (Kossoff, op. Cit.), y también se encuentra en Lope, en varias ocasiones (Férrandez Gómez, op.cit.).

¡Oh, caso de sentir con gran terneza
efeto y sentimiento blando y fiero
en pecho do jamás reinó flaqueza!

Que luego que del breve mal postrero
el fin súbito vio, quedó cual queda
aquel por quien pasó aire ligero.

Deshecho el yelo, ordena el mal que pueda
tanto el pesar en él, que de la Muerte
blasfeme, y de su cierta y veloz rueda.

"¡Ay,"- dijo - "rigurosa, dura y fuerte,
y cómo has procurado sepultarme
en un instante honra, vida y suerte!

Menor pérdida fuera a mí llevarme,
y a tantos no dejaras destruidos
por sólo a mí, crüel, fatiga darme.

En mí pudieras bien tus encendidos
deseos aplacar y tu gran saña,
mas tú y mi suerte fuistes convenidos.

Entrambos contra mí con rabia estraña
venistes, y en un punto me entregastes
a un mal que de contino hiere y daña.

Sospecho que sin ella me dejastes
en vida miserable y sin gobierno
por aumentar el mal que derramastes.

¡Ay, ay, airada Muerte!, en llanto eterno
por ti, y en pena, viviré odioso
al mundo, para mí ya vuelto infierno.

Por ti no espero ya verme gozoso,
aunque de un golpe diste dos heridas
mortales: en su vida y mi reposo.

Por mi dolor tan presto fenecidas
serán mis vivas ansias, que no puedas
triünfar de mis penas doloridas.

Que tú en tal modo por nosotros ruedas
que no se ve tu ira ejecutada
sino en aquel que goza de horas ledas.

Así que ordenarás acelerada
que eternamente viva con fatiga
por ver que muerte, y no vivir, me agrada.

No te ha de aprovechar, fiera enemiga,
que quieras o no quieras que me acabe,
que, más que tú, a morir mi mal me obliga.”

Estas y otras palabras, con tan grave
tormento y pena dijo, que moviera
el más firme peñasco que se sabe.

Por otra parte, ver el ansia fiera
con que la hermana llora y se afligía,
de eterno sospirar ocasión era.

Muchas veces sus ojos revolvía
cansados de llorar, y no topando
a su querida hermana²⁶⁷, así decía:

"¡Oh, justo y pío Cielo!, dime, ¿cuándo
querrás que esta alma triste y afligida
alivio en su dolor vaya tomando?

¿Cuándo será esta parte consumida
mortal y flaca, levantando a vuelo
la eterna y fuerte, suelta de esta vida?

¿Cuándo se ha de acabar mi grave duelo?
¿Cuándo veré mi dulce y cara hermana?
¿Cuándo me ha de cubrir el mortal velo?"

Al desconsuelo y llanto tan de gana
se ofrece toda y da que sin aliento
mil veces queda, y vuelve como insana.

Quien viera en este punto el sentimiento
de las hijas y nietas, el sentido
perdiera del pesar de su lamento.

El oro fino en rica red cogido,
el respeto perdiendo a su decoro,
arrancan con tristísimo alarido.

²⁶⁷ Su única hermana era, Aldonza de Bazán, casada con Luis de Benavides Mariscal de Castilla, y señor de los estados de Frómista.

Cuál, el velo sutil rompe con lloro,
cuál, hiere el bello rostro, y deshaciendo
está el vestido digno de tesoro.

Cuál, triste, el tierno seno está batiendo,
más que la nieve blanco, duramente,
cuál, las hermosas manos retorciendo.

y cuál por las paredes, impaciente,
duros golpes se da, cuál en la tierra
se deja derribar frente con frente.

Cuál, en la soledad mayor se encierra
a lamentar el caso duro y fuerte,
cuál, hace a su salud indigna guerra.

Cuál, al cielo se queja, y de la muerte
lamenta, y al suceso acelerado
a gritos llama, y lágrimas mil vierte.

Pisuerga, en vez tu coro consagrado
de algún alegre caso, en su labor²⁶⁸
de blanco, azul y rojo matizado,

pinte de este tristísimo el dolor
con oscuro matiz, deuda y tributo
al llanto de tus hijas y clamor.

Y sin jamás tener el viso enjuto,
de sus caras hermanas la tristeza
renueve eterna, y el amargo luto.

²⁶⁸ Rubio: "en labor".

Y tú, canudo rey²⁶⁹, el aspereza
de tan ligera muerte ve mostrando,
de suerte que a dolor mueva y terneza.

Tu reino eternamente señalando
esté con turbio rostro la gran saña
de ésta que al mundo va desocupando.

El lloro amargo y triste con que baña
su rostro ya el pariente, ya el sobrino,
bastante a enternecer dura montaña,

sus fuertes quejas, su dolor contino,
sus sollozos, su triste desconsuelo,
para escrevirlos ya me falta tino.

Con esto, el largo llanto y desconsuelo,
la falta grande en todos sus criados,
que no fue tal aquel troyano duelo.

Si mil versos tuviera aparejados²⁷⁰,
de lágrimas, congoja y pena llenos,
y en ellos mil conceptos fabricados,

del bravo y riguroso mal lo menos
no pensara decir, sin que quedasen
de semejanza y de tristeza ajenos.

²⁶⁹ Con el adjetivo arcaizante, “canudo”, por “canoso”, en acepción que se recoge en Aut., se refiera al Pisuerga, como figura mitológica.

²⁷⁰ En la edición, “aperejados”, posible errata.

Tal, dice: "Si los ríos se secasen,
con éste de mis ojos los haría
que el tributo doblado al mar pagasen".

Tal, quejaba de muerte, y tal, pedía
socorro al cielo en tan extraño²⁷¹ aprieto,
y tal, del gran dolor se amortecía.

¡Oh, rigurosa Muerte, y sin respeto!,
bien ves, cruda, los males que has causado,
la general desdicha y mal perfeto.

Por ti ha perdido España un extremado
sujeto de virtud, y una matrona
de ser y de valor raro²⁷² dechado,

y a quien la palma, trünfno y corona
de todas las del suelo se debía.
Mas a nada tu ley, Muerte, perdona.

Por ti feneció ya la cortesía,
la caridad obrada, la prudencia
y de la eternidad una fiel guía.

Por ti un luciente rayo de conciencia
hoy pierde el mundo, fiera y desabrida,
y un pecho de piedad lleno y clemencia.

Por ti una devoción pura y cumplida,
un santo, puro, honesto y vivo celo

²⁷¹ Utilizado en el sentido de "raro, extraordinario", como se recoge en Aut.

²⁷² En Rubio, "duro"

y una gran perfección y santa vida.
Por ti los moradores de este suelo
por suerte llorarán tan dolorosa,
eternamente penetrando el cielo.

¡Oh, Cloto, en dar estopa codiciosa,
Láquesis, en hilarla diligente,
Átropos, en cortarla presurosa!

¡Oh, cómo todas tres tan fieramente
os conjurastes para daño tanto
de sus vasallos y la pobre gente!

El mundo queda en mal, miseria y llanto,
adórnese de luto muy grosero,
sienta el suceso triste con quebranto.

Pues hoy Muerte hirió con dardo fiero
de la virtud el fino paragón²⁷³,
quedando en soledad nuestro hemisfero,

y a quien era de reyes con razón
justísima, querida y respetada
por su valor, bondad y discreción,

y a quien era de todos venerada
y en extremo tenida y aún temida,
servida, obedecida y acatada.

²⁷³ En Aut. Se recoge como “voz antigua de parangón”.

Esta fatal desgracia endurecida
y tan ligero fin apresurado
camine y vaya con veloz corrida

desde el excelso Calpe²⁷⁴, y encumbrado
hasta el Tauro monte, y sin tardanza
al indo Idaspe²⁷⁵ sea dilatada.

Y, sin temer del tiempo la mudanza,
alárguese al Metauro cual ligera
nave corre con viento y mar bonanza.

Y aquí no ponga freno a su carrera,
mas antes, sin que el curso cese o quiebre,
al mundo dé noticia verdadera
y en siglos mil con llanto se celebre.

²⁷⁴ Se refiere al monte Calpe, en Gibraltar, uno de los pilares de Hércules junto con Abila, en Ceuta.

²⁷⁵ Rubio cree que es deformación de "Caspio". En Petrarca, "non da l'hispano Hiberno e l'indo Ydaspe" (Son. CCX, p. 660). En nota, Cortines señala que se trata del Ebro y del Idaspe, afluente del Indo (expresión para: "de este a oeste"). Con parecido sentido, de parte a parte, utiliza Lomas esta referencia al río Hidaspe, hoy llamado Jhelum, un afluente del Indo que tenía fama de llevar oro en sus arenas. Las distancias que traza Lomas son de monte a monte, desde el sur de España hasta el monte Tauro, en Turquía, y de río a río, desde el río Indo hasta el río Metauro, en Italia. Uno de los espacios es mitológico (la columna de Hércules) y los otros tres tienen en común que en ellos tuvieron lugar importantes batallas: batalla del Idaspes, entre Alejandro Magno y el rey de Paura, en el 326 a.C.; La batalla de Metauro, en el 207 a.C., dentro de la Segunda Guerra Púnica; y en 1304, los almogóvares lucharon contra los turcos, apoyando el imperio de Bizancio, en el monte Tauro.

ELEGÍA III

A la señora condesa de Rivadabia²⁷⁶, en la muerte
del señor conde de Altamira, su hermano

Con nuevo estudio, diligencia y arte,
mil veces he, Señora, procurado,
por darme nombre y fama en toda parte,

mostrar en mis escritos un traslado
vivo de tu belleza verdadera,
y siempre ha sido en vano mi cuidado,

porque aquella que al mundo brava y fiera
desembaraza y gasta de continuo,
a contrastar mi intento presta era,

tu ser disfigurando peregrino,
la cumbre de oro, la serena frente,
el cuello enhiesto y pecho alabastrino,

y esas divinas lumbres que a la gente
más que la viva peña dura y fría
de amores encendieran tiernamente,

de lágrimas hinchendo noche y día,
anublado su luz, cada momento
en un corriente río convertía

²⁷⁶ Doña María Moscoso, V condesa de Rivadabia, esposa de Luis Sarmiento de Mendoza. Ostentan el título hasta 1571, en que lo hereda, aún en vida de su padre, Leonor de Sarmiento.

El hermano de doña María de Moscoso, Rodrigo de Moscoso Osorio y Toledo, V Conde de Altamira, muere en 1572.

cortando el hilo con furor sangriento
del vivir dulce a gentes que en su vida
vivía y sosegaba tu contento.

Quedó con esto en parte oscurecida
por algún tiempo, sin mostrarse al suelo,
tu natural belleza esclarecida.

Antes, envuelta en llanto y desconsuelo
andaba siempre, sin que alivio humano
hiciese mella en tan esquivo duelo.

y aún no bien el dolor tan inhumano
menguaba un poco, y tus hermosos ojos
iba enjugando ya tu blanca mano,

cuando, volviendo el rostro a tus despojos,
cual fiera que al ganado simple sigue
por duras peñas y ásperos abrojos,

doblando el golpe y mal que nos persigue,
hirió a tu hermano con tan gran crueza²⁷⁷
que no hay ya más temer que nos fatigue.

Llegada es al extremo su aspereza
y el más sentido daño y dura suerte
que padeció jamás naturaleza.

Llevóle al fin, sin verle tú y sin verte,
deseándote ver, ¡ay. duro caso!,
como si adivinara ya su muerte.

²⁷⁷ “En Rubio, “destreza”

Dicen que te nombró vecino al paso
del glorioso fin, con un deseo
de fraternal amor aflito y laso.

Figúraseme agora que le veo
cuando la postrer hora fue llegada
representar aquel mortal trofeo,

y a ti, cuando la nueva te fue dada,
andar con ansia en vano derramando
mil lástimas en forma desusada,

ya diciendo, tal vez, de cuando en cuando:
"¿Es este aquel contento, hermano mío,
que tu vista me estaba aparejando?

¡Ay, Muerte avara! ¡Ay, ciego desvarío,
que no te viera yo, señor, primero
que fueras vuelto en tierra y polvo frío!

Muriera yo contigo, y no cual muero
sin ti, de mil pesares y ansias llena,
o agora, y escusara las que espero,"

Así Lampecia en abundante vena
ya libre a Faetón del mortal velo
lloraba, sin poner rienda a su pena²⁷⁸.

²⁷⁸ El recuerdo a esta hermana del Sol está también en la Elegía I de Garcilaso: *Y no de otra manera repitiendo / vas el amado nombre, en desusada / figura a todas partes revolviendo / que cerca del Erídano aquejada, / lloró y llamó Lampecie el nombre en vano,. / con la fraterna muerte lastimada.* (v.v.43-48). En Garcilaso Lampecia expresa su lamento, en estilo directo, durante los siguientes nueve versos.

Hería su gemido fuerte al cielo,
penetraba la tierra con su lloro,
las quejas renovando de su duelo.

Haciendo ultraje a su cabello de oro
y al tierno seno, rostro y hermosura,
los pechos conmovió del alto coro,

Con ansia y pena tal tu desventura
debías de explicar en nada ociosa
de oscurecer tu luz divina y pura,

cual haces siempre, la color de rosa
la blanca tez con lágrimas estrañas,
la gracia y gentileza milagrosa.

Cese, pues, ya el licor con que así bañas
tu rostro y vestiduras, que ver temo
en llanto consumidas tus entrañas,

Huye del sentimiento el fin y extremo,
no te metas en mar tan peligroso,
que no podrás salir a vela y remo.

Aquí se ve si un pecho es valeroso,
ésta es la piedra toque do se toca
un ánimo gentil y generoso.

Sé bien que cualquier cosa a ésta es poca,
y que el caso es tan áspero y amargo
que el seso, la paciencia y vida apoca.

Mas si cargas tus hombros de este cargo
con tanta crueldad, podrás perderte
y nada, tu dolor visto, me alargo,

de do podrá sacarse, con la muerte
del caro hermano²⁷⁹, lamentar la tuya,
y será caso de sentir más fuerte.

¿A cuál contento habrá que no destruya
y entierre el desconsuelo tuyo tanto?
¿Qué gozo o qué salud que no concluya?

¿o quién dará, señora, tregua al llanto,
por insensible y rústico que sea,
viendo desemejar tu rostro santo?

Jamás será posible que se vea
ni tal permita Dios tan solo un punto,
en tanto que tristeza te posea.

Llore contigo el orbe todo junto
sin esperanza de consuelo alguno,
si ya a tan grave mal tú no das punto,

sobrepujando el daño así importuno
con tu ser valeroso y tu cordura,
el propio gozo dando a cada uno.

y débeslo a tu rara hermosura,
y a tan mísero siglo sin tus dones,
y a Muerte, de ruin fama tan segura.

²⁷⁹ En Rubio, “de tu caro hermano”.

Digna cierto que sea con razones
divinas celebrada, y raro ejemplo
al mundo para vanas presunciones.

Con la gran discreción que en ti contemplo
refrena tu dolor, pues sabes claro
que camino por do se sube al templo.

Pondrás con esto singular reparo
en cuanto por ti vive sin sosiego
y en tu belleza, que es milagro raro.

Trocarse ha el llanto en dulce risa y juego
y tu beldad, cobrando lo perdido,
alumbrará mi ingenio rudo y ciego
y tornaré al intento pretendido.

ELEGÍA IV²⁸⁰

A Francisco de Montanos²⁸¹ en la muerte de su madre²⁸²

Aunque el consuelo que pretendo darte
cual hombre a quien le cabe del presente
trabajo y sentimiento tanta parte

²⁸⁰ Señala Rubio que en esta elegía Lomas “remonta la falta de inspiración con la vacía retórica de que adolecen las dos anteriores. Aunque no alcanza gran altura poética, la mantienen en un término de dignidad lírica la sinceridad del sentimiento, nacido de la honda amistad que unía a Lomas con Francisco de Montanos y su madre, y la parte final, en la que evoca los atractivos de la vida del campo.” (n.17, lib. III).

²⁸² Muchos de los versos de esta Elegía III son traducción literal del Trionfo della Morte, de Petrarca.

me sea necesario y conviniente,
huelgo de ser conmigo riguroso,
viendo lo mucho que tu vida siente.

Yo ni²⁸³ quiero consuelo ni reposo,
sino ofrecerte, amigo, aquí ya cuanto
pudiere dar mi espíritu lloroso,

por ver si en tu dolor y tierno llanto
pudiese yo poner tal tregua o freno²⁸⁴
que su furia crüel parase en tanto.

Aunque tras esto sé, triste, que peno
en vano en procurarte alivio alguno,
de ingenio estando como de él ajeno.

Pero si admite el mal nuestro importuno
del filósofo el dicho tan prudente²⁸⁵,
de efecto el no poder será ninguno;

el cual dice que en pura y excelente
y perfecta amistad han de abrazarse
el bien y el mal conformes juntamente,

y como en este modo de pagarse
nuestra sencilla y pura fe no ha sido
rebelde en ofrecerse ni entregarse,

²⁸³ En Rubio, “no quiero”.

²⁸⁴ En Rubio, “y freno”.

²⁸⁵ Rubio identifica este filósofo con Cicerón (n. 18 lib. III)

es justo, pues conforma mi sentido
con tu dolor, que muestre en consolarte
el pago a tan perfecto amor debido.

y ya consuelo tal aquí pintarte
pudiese que con él, ¡oh, dulce amigo!,
no vinieses a más de consolarte,

que tal estoy que apenas yo conmigo
pienso en cosa diversa de este duelo
que no se me convierta en lo que digo.

En esto puedes ver mi desconsuelo
y de mi gran fatiga la crueza.
Mas el tuyo penetra tierra y cielo.

Dicen que, reclinada la cabeza,
estás, a cualquier hora lamentando,
espectáculo hecho de tristeza,

de tus ojos un río derramando
con lástimas y quejas tan crecidas
que vas a eterna llanto convidando.

Y si tal vez tus ansias doloridas
te dejan reposar en el sosiego
común, curando en tanto tus heridas,

allí se te presenta y muestra luego
de tu madre la imagen desmayada
que huye del mortal desasosiego.

y tú, la lengua de piedad forzada
soltando en son enfermo y doloroso,
procuras que detenga su jornada.

"¡Oh, dulce madre, bien de mi reposo!,"
- le dices - "si algún tiempo te fue caro
mi rostro ver alegre, ya lloroso,

te ruego no me dejes de tu amparo,
porque vivir sin ti, madre querida,
será un estado trabajoso y caro.

Sin ti, ni quiero bien, gozo ni vida,
contigo, aún el pesar fuera holgura
y dulce la fatiga más crecida.

Ningún descanso para mí o ventura
habrá sin ti quedando, ni otra cosa
más blanda que sufrir la muerte dura.

Sé, pues, ¡oh, tierna madre!, piadosa
al ruego humilde de quien tanto amas
y al ansia suya y soledad llorosa."

En forma tal sospecho que derramas
tus voces, y el materno nombre amado
mil veces, sin tomar reposo, llamas.

La cual, por dar alivio a tu cuidado,
con rostro alegre y con serena frente
responde al ruego tuyo acelerado:

“Mísera la vulgar y ciega gente²⁸⁶
que pone su esperanza y su contento
en esto que a los ojos es presente,

o verdaderamente de argumento
pobre y desnuda, y de consejo cierto,
de seso, de virtud, de entendimiento!

Procurar detenerme es desconcierto,
injusta es, hijo, tu plegaria, y dura,
tan cerca estando del inmortal puerto.

La muerte es fin de una prisión oscura²⁸⁷
al bueno y justo, y al contrario pena,
que puso en lo de acá su estudio y cura.

Si agora el alma tuya, tan ajena
de verdad y razón, desamparase
la cárcel en que está presa en cadena,

sé cierto que no sólo te causase²⁸⁸
fatiga de mi muerte la memoria,
mas antes sumamente te alegrase,

Allí verías clara mi victoria,
tu gozo sería puro, exprimentando
la milésima parte de mi gloria."

²⁸⁶ Tronfi, v.v. 49-54.

²⁸⁷ T.M., II, 34-36

²⁸⁸ T.M. v.v. 37-39

Triste la replicaste y sospirando,
bien cual hombre que junto habla y llora:²⁸⁹
"Si viva estás o muerta te demando."

"Yo viva estoy y tú estás muerto agora",
- te dijo - "y lo estarás hasta que el cielo
por alzarle de aquí llegue tu hora.

La vida es breve, y frágil lo del suelo.
Haz como, ya que somos apartados,
gocemos juntos de inmortal consuelo."

Así hablaba, al cielo levantados
los ojos, y en el fin cerró el aliento,
en silencio sus labios ya cansados.

Tú, al fin, bañando el seno de contento,
tendiste el brazo en tierna despedida
y tan sólo abrazaste el vago viento.

Huyote el sueño con veloz corrida
y tornaste de nuevo al llanto triste
con mayor ansia y pena más crecida.

y en aspereza tal tu mal consiste
que no hay hora ni punto en quien el fiero
dolor y sentimiento en ti no asiste.

Si pensara poner fin verdadero
con mi pobre caudal al gran rigor
del desconsuelo tuyo lastimero,

²⁸⁹ T.M. v.v. 20-27

historias de varones de valor
y ejemplos dignos de inmortal memoria
trajera y presentara a tu dolor,

que de la edad antigua fueron gloria
y vivirá su fama cuanto al mundo
sus rayos diere el sol, en larga historia.

Que, por ventura, en tu dolor profundo
te alumbrara la luz de su juicio²⁹⁰
y el llanto moderaras sin segundo.

Mas sé que el recontarlas²⁹¹ sería vicio
para templar con ellas tu tristura
y un mal gastado tiempo y ejercicio,

Pues ya ni debe haber vieja escriptura
ni nueva que no la hayas tú traído
a cuenta de tu grave desventura.

Y, uno con otro por²⁹² razón medido,
que hallaras sé bien por cosa cierta
ser a tu mal el llanto mas debido.

Con todo, alguna vez cierra la puerta
al bravo sentimiento que demuestras,
deshecha tu figura y casi muerta.

²⁹⁰ En Rubio, “tu juicio”.

²⁹¹ En Rubio, “recordarlas”

²⁹² En Rubio, “con razón”.

Tu pena se conoce por las muestras,
y cuán sin tino vas a suelta rienda
por mil quimeras en tu bien siniestras.

Quita, sabio varón, la negra venda
de tus ojos, y mírate engolfado
do no hay viento ni lluvia que no ofenda.

¿De qué te sirve andar solo y cuitado
huyendo de la luz, si no hay remedio
que pueda contrastar al duro hado?

Ni a tu pérdida grande veo que es medio
ni al rigor de quien todo el mundo entierra
que al más firme deshace y fuerte asedio.

No hay cosa con que el sabio pierda tierra
ni males en que caya el bien nacido,
que con prudencia al fin todo lo atierra.

De esto vémoste todos tan ceñido
que debes dar de mano al desconsuelo
si de loor gozar quieres cumplido.

Muchas veces, cansado de este suelo
y de la vanidad que en él reciben
y dan los que levantan más el vuelo,

tan puros los deseos se conciben
en mi afligido pecho, que al momento
los malos mueren y los buenos viven.

Confuso, a la razón el pensamiento
entrego luego, y en el punto quieta
holganza en mi mediano estado siento.

Con esto, a tener vengo por discreta
la suerte del humilde ganadero,
y la contraria a perdición sujeta,

que en su bajeza sigue el verdadero
camino para el cielo, sin cuidado²⁹³
de aquella vigilancia del logrero²⁹⁴.

y a son del caramillo mal templado,
tendido al pie de un haya espaciosa,
canta el contento de su dulce estado.

Goza de la espesura deleitosa
del fresco y manso céfiro tocada,
del grato y vario olor de cada rosa,

del agua que por riscos despeñada
viene a dar en el prado y valle ameno,
haciendo en su bajar dulce sonada.

Con su pobre ganado malo o bueno
se contenta, lo otro aborreciendo
que ve le hace de reposo ajeno.

²⁹³ En Rubio, “sin el cuidado”, con lo que añade un sílaba al verso.

²⁹⁴ En Aut., “logrero” como sinónimo de “usurero”.

y apenas se nos muestra descubriendo
su clara luz el sol en oriente
cuando saluda al nuevo día riendo.

Rodea su manada diligente
por ver si el lobo astuto y tan dañoso
en algo ejercitó el agudo diente,

y aún no bien tras el monte el luminoso
carro quiere asconder, cuando en un punto
la cerca y la recoge cuidadoso.

En éste sólo veo el placer junto,
el gusto, la quietud y la alegría,
la dulce vida sin faltarle punto.

Así que tu cansada fantasía
podrá cuando el dolor más²⁹⁵ te apremiare
pensar que acá no hay cosa firme un día.

y al fin, señor, quien más se trabajare
ora por trono, por hacienda o fama,
tendrá mayor pesar cuando acabare.

El Mincio y Po famoso que derrama
sus aguas cada cual en copia llena,
y aquél a quien da Menfis ancha cama²⁹⁶

²⁹⁵ En Rubio, “menos”, también añadiendo sílaba.

²⁹⁶ Compara el llanto de su amigo con tres ríos famosos: el Po, el Mincio, su afluente, y el Nilo.

no creo que a la triste y larga vena
del mar que viertes llegan, ni con tanta
fatiga corazón lloró su pena.

Los ojos claros del saber levanta,
que ni la tierra ya ni el cielo quiere
sufrir dolor que tanto nos quebranta.

Que en fe de la amistad nuestra que hiere
en una voluntad pura y suave
nuestra alma, que conforme vive o muere²⁹⁷,

si en mi frágil estilo el valor cabe
del maternal espíritu escogido,
prometo que su nombre no se acabe
ni le ciegue jamás oscuro olvido.

SONETO LII

Al serenísimo príncipe don Juan de Austria²⁹⁸

Aquél que en verde edad al fiero Marte
admira, y cuyos hechos canta Apolo,
aquél que desde el uno al otro polo
su renombre immortal claro reparte,

²⁹⁷ En Rubio, “vive y muere”.

²⁹⁸ A Don Juan de Austria, personaje muy relacionado con Valladolid, y estimado en general en toda España, le dedican varios poemas los miembros de la Escuela de Valladolid, tanto a la victoria de Lepanto como a su temprana muerte. Editado por L. Rosales y L.F. Vivanco en *Poesía Heroica del Imperio*. Barcelona, Eds. Jerarquía, 1941. (p. 147-149), y en Torres Nebrera, Gregorio: *Antología lírica renacentista*. 2 vols. Madrid, Narcea, 1983. (p.330-331)

aquél a quien Minerva tanta parte
concede que le hace al mundo solo,
aquél que rinde al proceloso Eolo
y con quien no aprovecha astucia ni arte²⁹⁹

es don Juan de Austria, único en el mundo,
un real valor, un singular extremo
de gentileza, esfuerzo y cortesía.

La fama que pregonas el sin segundo
milagro su voz suene, que yo temo
no ser capaz la ronca y ruda mía.

SONETO LIII

Al excelente duque de Sesa³⁰⁰

Glorioso señor, cuya gran fama
cercada de aquel sol que estáis ceñido,
con clara voz que sube al alto nido³⁰¹
por todo el universo se derrama.

Por vos los rayos quedan de la llama
de Julio César en oscuro olvido,
y del imperial árbol temido
al cielo subirá la tierna rama,

²⁹⁹ En Rubio, “y arte”

³⁰⁰ Se trata de don Gonzalo Fernández de Córdoba (1524-1578) nieto del Gran Capitán. Lucho junto a don Juan de Austria en Lepanto. También le dedican composiciones Hurtado de Mendoza, Cetina o Barahona de soto (vid. Rodríguez Marín, F.: *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903. (p. 66, n.2) Editado por L. Rosales y L.F. Vivanco en *Poesía Heroica del Imperio*. Barcelona, Eds. Jerarquía, 1941.(p.147-149) En el v. 11 transcriben “corona victoriosa”; en el v. 12, ‘dino’ por ‘digno’; 4n el v. 14, ‘luz al padre dio gloriosa’.

³⁰¹ En Rubio, “alto cielo”.

Que vos haréis de todo el oriente,
a despecho y pesar del sarracino,
al Austria coronar victorioso.

Alumbre, pues, señor, al hijo, digno
del gran monarca, el vivo rayo ardiente
del sol que al padre dio luz gloriosa,

SONETO LIV

Al nacimiento del serenísimo príncipe
don Fernando, señor natural nuestro³⁰²

Hoy de trofeo, príncipe y victoria
insigne, España, gozas, hoy el cielo
te da, por el pasado desconsuelo,
de flor celestial fruto de gloria.

Por él verás al mundo la memoria
clarísima crecer del sacro abuelo,
y eternamente en todo el ancho suelo
tu corona gozar heroica historia.

Gózate, pues, España, con tan alta
fortuna, y con alegre rostro espera
este dichoso tiempo venidero,

³⁰² Editado por L. Rosales y L.F. Vivanco en *Poesía Heroica del Imperio*. Barcelona, Eds. Jerarquía, 1941. En el v. 12 transcribe 'ahora' por 'agora'.

que agora no hay qué pidas, ni te falta
razón para olvidar tu llaga fiera
con tal triünfo, gloria y heredero.

SONETO LV

Al señor obispo de Astorga don Francisco Sarmiento³⁰³.

La envidia, que corrige a cuanto mira³⁰⁴,
al cielo y a la tierra, al sol y luna,
al agua, al fuego, al viento y a fortuna,
al día y noche, encendida en ira,

a las aves también y fieras tira,
al hombre en su discurso le importuna
y, al fin, no tiene el mundo cosa alguna
que por ponerla falta no sospira,

de vos vencida, honor, aumento y gloria
del apellido antiguo de Sarmiento,
y bien como de un gran hombre admirada,

lugar os ha ofrecido y sacro asiento
debido a la virtud grande y victoria
que os prometen corona aventajada.

³⁰³ Francisco de Sarmiento y Mendoza (Burgos 1525 - Jaén 1595) pertenecía a una noble familia burgalesa y probablemente esté relacionado con la familia Sarmiento de la casa de Ribadavia. Estudió derecho en Salamanca, donde ejerció como docente, y posteriormente pasó a ocupar un puesto de oidor en la Chancillería de Valladolid. Parece ser que se casó, tuvo un hijo y enviudó. Después de eso entró en el sacerdocio. En 1574 fue nombrado obispo de Astorga, y en 1580 se trasladó al obispado de Jaén, donde permaneció hasta su muerte.

³⁰⁴ En Rubio, "corrige cuanto mira".

EPÍSTOLA III³⁰⁵

Si en perfecta amistad se permitiera
engaño, fingimiento o interese,
o la blanda lisonja se sufriera,

o si razón mandase o permitiese
que el más perfecto y más leal amigo
en agradar mintiendo consistiese,

sin procurar, señor, otro testigo,
pudiérades al punto declararme
con público pregón por enemigo.

Pero si en cosa de estas acusarme
no podéis, ni su ley maravillosa
admite mal, ni en él ha de ayudarme,

antes nos da licencia poderosa
para reprehendernos³⁰⁶ lo vicioso,
de verdad llena y de virtud copiosa,

sin que el flaco respete al poderoso,
el rudo al sabio, ni el humilde al fiero,
el pobre al rico, el bajo al generoso,

³⁰⁵ Rubio la número como “Epístola III”, y piensa que, por el contexto, podría estar dedicada a Montanos, aunque no hay ninguna referencia que lo confirme. Torres Nebrera sugiere que muchos conceptos de esta epístola están sacados del *De Amicitia*, de Cicerón. Publica este texto en su antología. Torres Nebrera, Gregorio: *Antología lírica renacentista*. 2 vols. Madrid, Narcea, 1983 (p.305).

³⁰⁶ En Rubio, “reprendernos”, con lo que se cuenta una sílaba menos.

no sé por cuál razón, derecho o fuero
condenáis con enojo y aspereza
contino mi consejo verdadero.

En perfecta amistad, pura llaneza
ha de caber, sin mezcla de recelo,
de doblez, arrogancia ni altiveza,

Gustad de este favor y don del cielo
cuando con voluntad igual se abraza,
a pocos concedido en este suelo.

Yugo que jamás cansa ni embaraza,
santísima Amistad, ¿quién hay que viva
si en tus suaves lazos no se enlaza?

Tú haces que en el alma se conciba
un bien tan sin segundo que deshace
la fatiga más áspera y esquiva.

Por ti en hinchado mar se satisface,
sin reposar, el remador forzado,
y toda su miseria y mal le aplace,

Por ti en mitad del son soberbio, airado,
de Marte y de Vulcano, cierto a muerte
anda el guerrero, y va regucijado,

Por ti lo flaco y débil vuelve fuerte,
dulce lo amargo, fácil lo terrible
y todo el mal en bienes se convierte.

Tú haces que se sufra lo insufrible,
tú das lo que no alcanza entendimiento
y todo, finalmente, te es posible.

En esta poned vos el pensamiento
con eficaz cuidado, y hallaréis
en mis palabras sanas fundamento.

y juntamente allí descubriréis
mil faltas que el amor tiene encubiertas
en vos y en la que puesto le tenéis.

Si no, mirad en vos las penas ciertas,
viva la fe, mayor la confianza,
y en ella sus promesas todas muertas.

Mirad cómo también con su mudanza
a la lengua del agua en el arena
dejó vuestros despojos y esperanza.

Pues sin tener dolor de vuestra pena,
con falsas muestras, de su ser movida
de vos se hizo injustamente ajena,

que ni puso delante vuestra vida
ni veros por su causa casi muerto,
ni la hacienda y honra consumida,

sino que, como fiera, dejó el puerto,
esenta de virtud y de respecto,
y se entregó al profundo mar incierto.

Paréceos, pues, señor, que estar sujeto
a hembra tan rebelde y variable
es mal que en vuestro ser pone defecto³⁰⁷.

Bajeza es en el hombre ser mudable,
pero será mayor la del que fuere
en daño suyo y propia mengua estable.

Que al tal, ni la mejor razón que diere
le podrá disculpar, ni es poderoso
Amor para cubrir lo que él hiciere.

Huid de ser tan bajo y odioso
y los ojos poned en aquel fuego
con que lo amargo vuelve Amor sabroso.

Que el puro Amor no es el que pintan ciego:
con ojos claros mira sus dolores,
su llanto, su callar, su pena o ruego.

Dadme vos que Amor hiera con amores
nacidos de un perfecto ser sin arte,
que allí todas sus penas son favores.

Todo mal, toda pena que reparte
mediante esta belleza siempre viene
lleno de gozo y bien parte por parte.

Su fatiga y pesar descanso tiene,
su dolor gusto, risa su tristeza,
y su desdén es gracia que sostiene,

³⁰⁷ Rubio corrige a “defeto”, para mejorar la rima.

blandura no pensada su dureza,
contento extraño su mayor desgusto,
vida su saña y gloria su aspereza.

y todo Amor lo pone tan al justo
que, creciendo la fe, mengua la pena,
y respecto del bien el mal da gusto.

Ya os viese preso yo en esta cadena,
a lo menos razón en vos hallase,
libre de ese mal que os encadena,

que espero que con una se acabase
de estas tres cosas esa pasión cruda
y mi parecer sano aprovechase.

Ya mi seso y mi lengua casi muda
me dicen que no es justo que más vele
en tanto fatigar mi musa ruda.

Mi salud y mi vida va cual suele,
la vuestra vaya siempre en mejoría,
y si ésta os aprovecha como duele,
aquí no parará la pluma mía.

CANCIÓN X³⁰⁸

¡Oh, hembra más terrible
que fiera acometida!,
¿criástete en el Caúcaso, engañosa,
o fuiste, cautelosa,

³⁰⁸ La canción está dedicada a Tirrena, la amada de Montanos. El poeta le presta su voz al amigo, en esta dura queja por el desdén amoroso.

de alguna tigre hircana producida?³⁰⁹
Perversa, mentirosa,
lisonjera, insufrible,
¿pensabas, desleal, tener mil años
secretos tus engaños
y taparme los ojos
diciendo "son antojos
eso que me decís", y levantado?
Mas Amor por tu daño lo ha mostrado.

¡Oh, cómo creo que has sido
engendrada, perjura,
del alterado mar y proceloso,
de fiero y rabioso
serpiente en cual que peña o roca dura!,
pues mi vivir lloroso
no pudo ni ha podido
mudar tu condición fiera y traidora,
mas antes cada hora,
de nuevo engaño llena,
me dabas nueva pena.
¡Ay, Dios, cuán engañado que vivía!
¡Cuán poco fruto en ti mi amor hacia!

Mas ¿quién no se engañara
si tus extremos viera
de pena en deshacer lo manifiesto?
¿Y aquel juntar a esto
un ¡ay! que un mármol duro enterneciera?
Que todo era compuesto

³⁰⁹ Garcilaso, en su égloga II: "¡Oh fiera, dije, más que tigre hircana / y más sorda a mis quejas que el ruido / embravecido de la mar insana" (v.v. 563-565)

ninguno lo pensara,
y así estaba de ti yo satisfecho.
Mas tú en tu falso pecho
andabas, cruda, urdiendo
con qué disminuyendo
mi vida fuese, ¡oh, falsa!, por creerte
has querido que venga a³¹⁰ aborrecerte.

Harélo de tal suerte
que no fue aborrecido
de inocente pastor tanto engañoso
lobo, como el hermoso
rostro tuyo será mal conocido,
o³¹¹ como el furioso
viento que sopla fuerte
es siempre de los peces desamado,
o como el delicado
corderillo aborresce
el yelo que le empece,
de mí en grado mayor serás, malvada,
de hoy más aborrecida y desamada.

Crüel, di, ¿no pasaba
alguna vez acaso
por tu falsa memoria mi tristeza,
y aquella gran terneza
que por mis ojos del corazón laso
salía con presteza
cuando mi muerte andaba
tu cruda voluntad apresurando?

³¹⁰ En la edición no aparece la preposición “a”, aunque es coherente según el sentido.

³¹¹ En Rubio, “y”.

¿Qué digo? Estoy soñando.
¡Oh, cómo es gran error
pensar que mi dolor
hacer pudiese en tu memoria asiento
viendo el pago que has dado a mi tormento!

Lo que más me atormenta
es ver que la más gente
sospecha que de mí nació tu engaño
y que mi mal extraño
merezco, pues tu saña le consiente.
Mas de esto el desengaño
no sufrirá mi afrenta
y querrá que se sepa la verdad
y tu deslealtad
declare en quién pusiste
la fe que me ofreciste,
muestre que sobre paz me diste guerra
por amarte más que agua ama a la tierra.

Dí, más que loba ingrata³¹²,
¿a quién no enterneciera
si no es a ti, mi llanto y dolor fuerte?
¡Oh, venturosa suerte
la mía si crüel no te creyera!
Mas, ¿quién sin conocerte,
mostrándote tan grata,
tan sabio que no diera fe bastante
al fingido semblante,
y más viendo dos fuentes

³¹² Tirrena abandona a Montano por otro amante. De nuevo repite Lomas el tópico de la elección equivocada de la mujer, comparándola con la elección de la loba, que elige al más débil de la manada. Vid. nota Soneto XLIII.

de tus resplandecientes
soles manar en abundante vena?
¡Ay, falsa, dura y desleal Tirrena!

¡Oh, linaje malino,
sin seso y sin gobierno,
por pestilencia eterna al mundo dado,
alevoso, malvado,
y mucho más mudable que en invierno
el ramo retocado
de viento de contino,
y más de engaños y cautelas lleno
que el vario mar sereno
que vuelve fácilmente
de rostro diferente,
perjuro, falso, ingrato y fementido!
¡Triste de quien en ti pone el sentido!

No digo por aquellas
en quien el largo cielo
de virtud, de valor y de pureza,
de suerte y de firmeza
un singular milagro mostró al suelo,
que de estas la belleza
cual entre mil estrellas
la casta diosa va resplandeciendo,
tal se va descubriendo
clara, divina y pura,
dejando ciega, oscura,
la vida en una infame y vil memoria
de las que en su maldad procuran gloria.

Canción, vete y publica

mi desdichada suerte
y la mudanza fuerte
de aquel pecho crüel, ingrato y bello,
ejemplo dando en todo el mundo de ello.

SONETO LVI³¹³

Orilla de una fuente está Montano
sobre el siniestro brazo reclinado
mirándola lloroso, embelesado,
dando un suspiro triste y otro en vano.

Tiene un cayado en la su diestra mano,
raya con él el agua descuidado,
aunque no del dolor bravo y airado
por quien diverso va del trato humano.

"¡Ay,"- dice -. "mi Tirrena!, ¡Quién pensara
oyéndote decir "Vive seguro,
que no será mi fe jamás quebrada",

que olvidaras amor tan firme y puro,
sin de él quedar en ti señal más clara
que en esta fuente raya señalada!"

SONETO LVII

La mi mansa cordera, que solía
enriquecer mi ato y mí majada
y vestir, de mil flores coronada,
todo este verde llano de alegría,

³¹³ Soneto de corte pastoril que tiene como protagonistas a Francisco de Montanos y a su amada (Montano y Tirrena).

ya, triste, va, en ajena compañía
paciendo tarde, noche y madrugada,
de aquella voluntad pura olvidada
y del eterno amor que me debía,

de suerte que ni ya de aquel cuidado
se acuerda que tenía yo en buscarla
las aguas y las yerbas más sabrosas,

ni de que despreciaba, por amarla,
monte, choza, ganado y otras cosas,
¡tan duramente soy de ella olvidado!

SONETO LVIII³¹⁴

Del árbol del señor claro de Delo
ofrezcas, Pincia, rico y gran tesoro³¹⁵,
que si Túbal³¹⁶ morara en nuestro suelo,
en triunfo os alzara estatua de oro.

³¹⁴ Soneto escrito en alabanza del libro de Montanos *Arte de música teórica y práctica*. En los preliminares del libro, publicado en Valladolid, por Diego Fernández de Córdoba, en 1592, aparecen bastantes variantes. La comparación entre ambas versiones se encuentra en el Apéndice I.

³¹⁵ “ofrezcaos Pincia rico y gran tesoro”. Basándome en las variantes del poema editado en 1592, y en el sentido y coherencia del soneto, creo que esa es la lectura correcta: Pincia le ofrece a Montanos el laurel. El poema está dirigido al autor del libro (de vuestro nombre el soberano coro / estienda”), no a una Pincia personificada.

Lomas comienza y termina el soneto con la misma idea, de la ofrenda del laurel a Montanos.

³¹⁶ Lomas menciona el mito de Túbal, nieto de Noé, como fundador del pueblo español. Túbal era considerado como un gran civilizador, en arte, cultura, política... También hay quien cree que los descendientes de Túbal trabajaron hábilmente los metales y eran grandes orfebres. Quizá también a ese aspecto hace referencia nuestro poeta. El mito del tubalismo tuvo gran desarrollo en la Edad Moderna. Vid. Ballester Rodríguez, Mateo: “La estirpe de Túbal: relato bíblico e identidad nacional en España” en *Historia y política*, Núm. 29, Enero-junio (2013) (p.219-246).

De vuestro nombre el soberano coro
eterno estienda por el mundo el vuelo,
las almas levantáis de pena y lloro,
libres, a imaginar cosas del cielo.

Numeral proporción, distancia y partes,
armónica, orgánica, y con éstas,
la métrica mostráis divinamente.

Pincia os celebre con eternas fiestas,
levanten os estatua en cien mil partes,
con Dafne, Apolo ciña vuestra frente.

SONETO LIX

Tiende, lector, tu vista venturosa
por este libro³¹⁷, que si dar historia
quieres al mundo digna de memoria,
de ingenio, amor y de virtud preciosa,

pintada en él verás, en milagrosa
dulzura y gravedad, de Amor la gloria,
la pena, guerra, paz, muerte y victoria
y la parte en virtud más gloriosa.

Verás también mezclado con lo bueno
lo dulce, clara y cierta ya la oscura
senda del sacro monte a los mortales.

³¹⁷ Soneto en alabanza a un libro de Hernando de Cepeda, que debía de ser un libro de poesía amorosa, a juzgar por el soneto de Lomas. Desgraciadamente, no se ha encontrado, aún.

y más, verás abierto el rico seno
del divino Baldano³¹⁸, que asegura
la corona aspirando a cosas tales.

CANCIÓN XI

Pastor dichoso, que del vulgo necio
lejos vagando, estás entre gozosas
flores, sin aspirar a más fortuna,
el oro ya teniendo en menosprecio,
gozas las aguas de cristal hermosas.
Ni rompe tu placer envidia alguna
ni fatiga importuna
deshace o disminuye tu reposo.
Tus toros ves, de lauro coronados,
pacer los verdes prados,
en tanto que, en oculto y deleitoso
asiento, haces con el son suave
el estivo calor ser menos grave.

Contigo Amor, contigo tu ganado,
contigo tu pastora sabia y bella
alternando su gozo y dicha canta,
ya el sueño en tu regazo apaciguado,
de su frente la una y otra estrella
en ti revuelve con blandura santa,
su clara voz levanta
y hierre con un ¡ay! el cielo todo.
¡Cuál glorioso bien te cerca cuando
la ves, dulce cantando,
dolerse en amoroso estilo y modo

³¹⁸ Nombre pastoril del poeta Cepeda.

de pensar que del fuego que la inflama
en ti no vive una pequeña llama!

Ya que de tu dolor segura y cierta
que te consume tan suavemente,
vencida de piedad, tu mal sosiega
y al llanto desigual cierra la puerta,
con viva fe, de voluntad ardiente,
de esperanza y de paz llena, te ruega
que su sospecha ciega
y vana pongas en perpetuo olvido,
y de Narciso, Clície y Dafne al punto
mezclado todo junto
bella guirnalda teje, honor debido
a lo que³¹⁹ de ella tu saber pregona,
y alegre con su mano te corona.

Venturoso pastor a quien se debe
tal gloria, y junto de verdura nueva
y de flores tributo largo ofrece
la tierra, y a tu canto el viento leve
serena el cielo, y para quien a prueba
en abundancia el rubio trigo crece,
ni desde que aparece
la tierna Aurora blanca y colorada
pintando el cielo, hay para ti cosa
contraria o enojosa
hasta que el sol acaba su jornada,
ni puede el tiempo ya en tu estado cierto³²⁰
negar el bien ni prometer lo incierto.

³¹⁹ En Rubio, “a la que”.

³²⁰ En la ed. de Rubio, “tu jornada” y “su estado”.

Pastor dichoso, tú que al sol más fuerte
la umbrosa selva y la secreta playa
a do te guía Amor vas recercando,
tal vez cabe alguna agua que se vierte
y tal debajo de una fresca haya
estés el grave ardor suyo esquivando,
tal Céfiro soplando
sabrosamente a ti y a tu pastora
refresca el seno, y ella, con sus ojos
suaves, a manojos
de flores orna el campo y le colora,
gozoso tú bendices tus pasiones
viendo en un fuego arder dos corazones.

Venturoso pastor, que apenas muestra
el nuevo sol su roja luz al mundo
y de los montes dora la alta cumbre
y a cualquier ave despertando adiestra
a bendecir el santo día jocundo
y a los hombres también a su costumbre
su deseada lumbre,
cuando con tu pastora, paso a paso,
en cuanto tu ganado va paciando
el prado vas midiendo,
y el nombre suyo³²¹ y tu dolor de paso
escribes en los árboles mejores
porque crezcan con ellos tus amores.

Pastor dichoso, tú que cuando el día
se parte, y de la tierra sale oscura

³²¹ En Rubio, “tuyo”

y terrible la noche que nos cubre,
del usado trabajo la porfía
a todos aliviando, con segura
quietud a la diosa que descubre
lo que la noche encubre³²²,
recoges tu manada pobre o rica.
Ni turba nube ya tempestüosa
tu suerte gloriosa,
antes el cielo favorable aplica
un fértil mayo siempre en³²³ tu terreno
y un claro día de templanza lleno.

Mármol, teatros, jaspe, perlas y oro
y cuanto el ciego mundo honora y brama
aborreces, contento de tus hados,
que no ricos palacios de tesoro
sosiego dan a quien los busca o ama,
ni de soberbio rey techos dorados
ni trajes recamados
del pecho apartan la cobdicia avara.
Sólo gozar sobre florido suelo
del aire el fresco vuelo
y el grato murmurar del agua clara
aquieta³²⁴ el alma y colma de tal gloria
que cualquier otro bien es vil escoria.

Si entre la yerba y flores
en dulce soledad, canción, hallares

³²² En Garcilaso, Égloga I: aquella que la noche nos encubre / hasta que el sol descubre / su luz pura y hermosa.

³²³ En Rubio, “a tu terreno”.

³²⁴ “Rubio corrige “aquieta” por “quieta”, que aparece en la ed. de 1578, por razones de sentido y de métrica. Mantengo la corrección.

algún pastor a quien en su ribera
perpetua primavera
concede el cielo, mándote que pares
con él, y huye la ignorante turba
que por desear vano el bien perturba.

OCTAVAS

Este crüel que al mundo habéis dios hecho,
¡oh, míseros y ciegos amadores!
que de suspiros, llanto y de despecho
contino se mantiene, y de dolores,
con cuyo ponzoñoso dardo el pecho
herido se camina por errores,
de quien jamás se goza mejor suerte
que, tras infame vida, triste muerte,

cual quien de oscura noche al claro día
alegre pasa, y libre de sus daños
se halla, conducido de fiel guía,
en parte esenta de temor y engaños,
os quiere la experiencia luenga mía
mostrar, si en amor caben desengaños,
quién sea³²⁵ y a quién dais vida y contento,
haciendo de mi mal duro escarmiento.

Amor es un deseo furioso
que a la razón sujeta y desordena,
Amor, del bien del alma envidioso,
la trae vagando en ceguedad y pena;
Amor cubre con velo tenebroso
la luz de nuestra vida más serena,
Amor ahoga la simiente pura
y en cambio nos da fruto de amargura.

Sagaz tirano y crüel monarca,
oráculo de engaño y de mentira,

³²⁵ En Rubio, “quién es”.

vía de error que todo el orbe³²⁶ abarca,
templo donde se llora y se sospira,
ventoso puerto, peligrosa barca,
laberinto mortal, cárcel de ira,
guía engañosa, disfrazado escudo,
nido de falsedad ingrato y cruda.

Es sumo rey de llanto y pena fuerte
que de sospiros da comida dura,
monstro del mundo y de natura muerte,
fiero enemigo de quien más de él cura³²⁷;
origen de torpeza, vana suerte,
desenfrenado ardor, rabia y locura,
pesar, fatiga, confusión y afrenta
son los trofeos que en su carro asienta.

El uso de su reino tan malino
es siempre aborrecer lo verdadero,
amar lo falso y desechar contino
lo firme y sustancial por lo ligero,
ir tras ajeno paso por camino
do el sabio pierde el seso allí primero,
llevar por galardón el más experto
dudosa gloria, mal y llanto cierto.

Este en su escuela solamente muestra
fieles engaños, lealtad perversa,
cómo la voluntad por vía siniestra
a la razón conduce a parte adversa,
y cómo con la más liviana muestra

³²⁶ En Rubio, “mundo”

³²⁷ En Rubio, “quien dél más cura”.

de bien o mal, de sí la trae diversa,
de éste se aprende en otro a transformarse,
arder de lejos y de cerca helarse.

Por él se prueba y se padece a un punto
al yelo arder y al fuego estar temblando,
vivir en otro, estar en sí difunto,
seguir a quien de mí se va apartando,
sin muerte estar muriendo, y allí junto,
en vida sin vivir siempre llorando,
y cómo es, al fin, por este astuto
de tal devanear vergüenza el fruto³²⁸.

Ya esperanza, temor, ya fuego o yelo,
ya tregua da al amante, paz o guerra,
ya le baja al profundo, ya en el cielo
le pone, ya le suelta o ya le afierra,
ya le turba el color, ya muda el pelo,
ya quiebra los candados, ya le cierra,
tal que con propia muerte le convida
a ver el fin de tan cuitada vida.

Alivio o quietud al mal extraño
jamás el crudo por su corte vierte,
cautela, traición, secreto engaño
tienden los lazos a notoria muerte,
falsas promesas, manifiesto daño³²⁹
hacen amarga la más dulce suerte,
deseo vano y esperar perdido,
de todo el bien³³⁰ un sempiterno olvido.

³²⁸ Recuerdo del soneto-prólogo de Petrarca: et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto (I)

³²⁹ En Rubio, “engaño”

Errores, sueños de visión oscura,
vanas quimeras, tristes alegrías,
ligero y duro bien, corta ventura,
al mal abiertas mil fragosas vías,
semejanzas de muerte amarga y dura,
cansadas noches, trabajosos días
te hacen, ¡oh, infelice amante!, en tanto
que más te duela tu martirio y llanto.

Ya por éste del mundo fue diviso
el gran Alcides con Aquiles claro,
Acis, Orfeo y el gentil Narciso,
Ifis y Agamenón, de tantos caro,
y entre éstos el valiente Turno, y Niso,³³¹
en compañía de mil que no declaro
de amor sintieron la pesada carga
con áspero dolor y muerte amarga.

Este del más ilustre, esclarecido,
la fama ciega y su valor divino.

³³⁰ En Rubio, “de todo bien”.

³³¹ Lomas ofrece varios ejemplos de personajes que murieron por amor: Alcides es el nombre primitivo de Hércules, que muere abrasado por una capa untada con la sangre del centauro Neso, capa que le había dado su mujer, Dejanira, pensando que le daba un filtro amoroso para recuperar su amor.; Aquiles, enamorado de la hija de Pírramo, Polixena, acude a una cita para pactar con los troyanos. Y es entonces cuando París le dispara en el talón; Acis, el pastor enamorado de Galatea, a quien aplasta con una piedra el gigante Polifemo, celoso de su amor; Orfeo, según una de las leyendas, muere a manos de las mujeres de Tracia, en las que Afrodita había inspirado, por venganza, una intensa pasión por el cantor, al que habían despedazado por no querer cedérselo; Narciso muere por estar enamorado de sí mismo y no poder realizar su amor; Ifis se suicida al ser despreciado por Anaxárate; Agamenón es asesinado por Egisto, el amante de su esposa Clitemnestra, cuando el general griego vuelve de la guerra de Troya.; Turno, pretendiente de Lavinia, la hija del rey latino, a quien su padre casa con Eneas muere en la guerra contra los troyanos; La mención de Niso puede referirse al rey de Megara, a quien su hija Escila corta un mechón de oro, fuente de su poder, o al compañero de Eneas, que muere en batalla junto a su amigo Euríalo, como cuenta Virgilio en la Eneida (IX, 433-445). Vid. Grimal, Graves y Diccionario de Literatura Clásica.

Hable Aníbal, que hubiera más vencido
si Amor no le impidiera ya el camino;
a César oscurece, y destruído
en todo fue por él Claudio y Tarquino,
y con el padre el hijo que abatió
que, joven, corrió el mundo y le venció³³².

Mil veces de este mundo ha trastocado
la suerte y gloria este señor fiero.
Los griegos hablen, y aquel rey nombrado
Latino³³³, con su imperio todo entero.
Y fue ocasión Amor y un delicado
vulto³³⁴ que del furor troyano Homero
cantase, y, finalmente, acá en la tierra
él urde toda diferencia y guerra.

³³² Ahora Lomas pone ejemplos de personajes que descuidaron sus obligaciones por amor y perdieron guerras o imperios: Aníbal, el general cartaginés que, según la leyenda, se vio atrapado por lo que se llamó las “delicias de Capua” toda una serie de placeres que le ofreció la ciudad, y que debilitó las fuerzas de su ejército; César, enamorado de Cleopatra, que descuida el gobierno por quedarse en Egipto; Claudio, emperador desde el año 41 hasta su muerte, casado primero con Mesalina y después con Agripina, que se dice que lo envenenó; Tarquinio, rey de Roma, pierde el poder tras una sublevación motivada por el suicidio de Lucrecia, tras ser violada por el sobrino del rey. No identifico a qué personaje se refiere con la referencia velada de los dos últimos versos. encuentro una historia amorosa relacionada con Latino: es el rey que gobierna en Italia cuando llega Eneas. Según una de las versiones de su historia, casa a su hija Lavinia con el héroe troyano.

³³³ En esta estrofa menciona dos ejemplos: Latino, encuentro una historia amorosa relacionada con Latino, el rey que gobierna el territorio de Italia cuando llega Eneas. Según una de las versiones de su historia, casa a su hija Lavinia con el héroe troyano; y la guerra de Troya, causada por Helena y cantada por Homero.

³³⁴ Aut., en la entra “vulto” remite a “bulto”, y dice que escrito con ‘v’ “se toma alguna vez por rostro, y en este sentido es del latino vultus.

En la entrada “bulto” el diccionario define: “todo aquello que hace cuerpo y abulta, y no se distingue lo que es, o por estar cubierto con alguna cosa o por estar muy distante”. Cita a cervantes, y habla de que algunos piensan que se debe escribir con ‘v’, pvero “vultos” significa “rostro o cara.

Escribo, pues, “vulto” cuando Lomas se refiere a “cara”, y “bulto” cuando entiendo que se refiere a “cuerpo”.

Y no sólo en aquellos que han el freno
de la razón su odio Amor mantiene,
mas antes con más áspero veneno
también los brutos en contienda tiene.
Bravo, rugiendo, y de coraje lleno,
el león fiero contra el otro viene,
danse de pecho con mayor ruido
que de fuerte cañón plomo expelido.

Con duras garras³³⁵ van por él movidos
los osos fieramente a destruirse,
y más que quedar vivos o vencidos
quieren en medio de su lid morir;
rabiosas, mas que no por los perdidos
hijos, las tigres vienen a herirse,
y sin hartarse el toro bravo en ello
ensangrentar se vee su pecho y cuello.

Mira la ruda y simple pastorcilla
cómo entre su montón discordia nace,
y cómo en cuanto tura³³⁶ la rencilla
ovejuela ninguna el campo paze;
admite al vencedor la manadilla
y arroja al que faltó, el cual se hace,
en un troncón topando con coraje,
duro a sí mismo y desdeñoso ultraje.

El ser nuestra mortal vida más breve
como principio de él nos viene y mana,
porque el objeto en nuestro daño aleve

³³⁵ En Rubio, “guerras”.

³³⁶ En Covarrubias, “turar – es perseverar una cosa en su ser, y dixose durar porque la d y la t se permutan, trocando media pro tenue.

le pone Amor segura forma y sana.
y muchas veces, falto en lo que debe,
desdora la beldad más soberana,
que si no fuese un tal amor insano,
el tiempo del vivir³³⁷ no sería vano.

Y, pues Amor es tal y tan dañoso,
larga ocasión de sospirar contino,
y el hombre ser jamás puede dichoso
debajo de su vario desatino,
seguir de la virtud el sol hermoso
que con su luz os lleve al bien divino,
no os pese, porque pura, clara y alma
a la fin os procura eterna palma.

Tal es bien³³⁸ que el alma siente y lleva
teniendo a la virtud la mente alzada,
y con maravillosa y rara prueba
se ve de honestidad bella adornada.
Siéntese al corazón dulzura nueva
de casta voluntad toda engendrada,
y en premio goza las riquezas solas
que aventajan las perlas y violas.

Mas porque temo, como cierto puede,
no haga al corazón contrario efeto
la lengua en aspirar a lo que excede
a toda voz de ingenio más discreto,
con gracia vuestra es bien que aquí se quede,
que ya podrá ventura un tan perfeto

³³⁷ En Rubio, “el tiempo de vivir”.

³³⁸ En Rubio, “tal es el bien”.

escriptor daros que en heroico verso
su ser estienda en todo el universo.

OTRAS ³³⁹

ELOGIO DE LA VIDA DEL CAMPO³⁴⁰

Cuando miro la tierra rica y bella
de verdes plantas, de olorosas flores,
y, como adorna al cielo cada estrella
con luz ardiente, así de mil colores
hermosa variedad mostrarse en ella,
y las fieras, movidas ya de amores,
saliendo de los bosques noche y día,
andar buscando dulce compañía;
y cuando miro, bellos y hojosos,
los árboles, de fresca sombra llenos,
y de las aves cantos mil sabrosos
por ellos, que los hacen más amenos,
y con murmurios blandos y amorosos
ir bañando los ríos sus terrenos,
y todo tal, en fin, que su belleza
se goza en contemplar Naturaleza,

digo, entre mí pensando: "¡Cuánto es breve
aquesta nuestra miserable vida!,
que, en fin, cubierta toda antes de nieve

³³⁹ Rubio González divide esta composición en octavas en dos partes, de acuerdo a su temática, y las titula "Elogio de la vida del Campo" y "Canto Pinciano". Me parecen adecuadas estas denominaciones – sobre todo la segunda -, por lo que las mantengo en esta edición.

³⁴⁰ Este elogio es traducción de unas *Stanze* de Verónica Gambara, que fueron atribuidas en varias ediciones a Vittoria Colonna. Ruscelli ya advierte esta falsa atribución en su edición de las *Rime* de 1554. Publicadas en En Torres Nebrera, Gregorio: *Antología lírica renacentista*. 2 vols. Madrid, Narcea, 1983. (p.336-340).

era esta verde playa tan florida,
y de una niebla que jamás se mueve³⁴¹
la belleza del cielo era impedida,
y estas fieras, también enamoradas,
estaban en los montes encerradas.

Ni por umbrosas plantas con acentos
dulces mostraban aves su armonía,
mas cada cual de los helados vientos,
viéndolo todo seco, enmudecía,
y el duro yelo a fuerza y mal contentos
sus cursos a los ríos detenía,
y cuanto ya se ve rico y gozoso
era a³⁴² aquella sazón pobre y lloroso.

Así va el tiempo sin parar un hora
llevándonos la vida con los años,
sin esperar, como esto vuelve agora,
de florecer ni restaurar los daños.
Antes, nos deja ciertos que a deshora
haremos, cual se ve, fines estraños,
y cuanto puede dar benigna suerte
jamás ablandará la dura muerte.

Esta contino con rigor sangriento
a los heroicos reyes y famosos,
ya que atienden alegre vencimiento,
corta la vida y pasos tan honrosos,

³⁴¹ Anota Rubio en su edición que “dentro del tipismo bucólico aparece con frecuencia la nota distintiva del paisaje vallisoletano, como en este caso la niebla pertinaz tantas veces mencionada en la poesía por aquéllos que, como Góngora, Quevedo, etc., la experimentaron durante sus estancias en la ciudad del Pisuerga.” (n. 38, lib. III)

³⁴² La preposición no aparece en la edición.

sin defenderlos oro ni ornamento,
ni hechos ni trofeos valerosos,
que en su poder iguales todos vamos
sin que esperanza de tornar tengamos.

Y, en fin, con saber esto, ciegamente,
de nuestros propios bienes enemigos,
vamos buscando con deseo ardiente
dolores, muertes, ansias, desabrigos,
ya por la tierra entre la humana gente,
ya do los peces solos son testigos
de nuestro mal, así añadiendo carga
a la vida, de suyo tan amarga.

Uno, por darse fama en toda parte,
cuando en edad y fuerzas más florece,
siguiendo al belicoso y fiero Marte
a mil peligros ásperos se ofrece;
y ya que con trabajo duro y arte
su claro nombre hasta los cielos crece,
más presto que será vidrio hendido
falta su ser y queda allí tendido.

Otro, con gana de adquirir tesoro,³⁴³
del mar infiel y loco se confía,
y anda sediento de riqueza y oro
por una y otra parte noche y día,
ya temiendo al corsario, turco o moro,
ya de la tempestad que el viento envía,
y cuando más al bien se acerca o llega,
súbitamente vemos que se anega.

³⁴³ Esta estrofa se omite en la edición de Rubio.

Otros, de su vivir la flor gastando
en las soberbias cortes, el provecho
junto con honra y con virtud buscando,
hallan envidia, ultrajes y despecho,
en tanto que mercedes esperando
están de ingratos príncipes que el pecho
colmado tienen de avariento engaño,
público deshonor al mundo y daño.

Son otros que el amor de ser tenidos
y de sentarse en el lugar primero
y andar de perlas y oro guarnecidos
hace tiranos con rigor tan fiero,
sus mismos pueblos de ellos oprimidos
con llama ardiente y hierro carnicero,
mas, en fin, de la vida y de memoria
indignos, mueren con su nombre y gloria.

Cuántos hay que, después, enamorados
de un gracioso vulto y de unos ojos,
en llanto triste y ásperos cuidados
viven entre mil víboras y abrojos,
ni fiestas o placeres ordenados
jamás disminuyendo sus enojos,
y si de fuera muestran que han sabores,
entonces tienen dentro mil dolores.

Tal, vive sin tener jamás reposo
viéndose ausente de su vista amada,
tal, a sí mismo es grave y enojoso
por un desdén y una palabra airada.
Otro, de un viento que pasó celoso
mira su vida casi al fin llegada,

otro, consigo tiene más querellas
que cuando más sereno el cielo estrellas.

Así sus pensamientos mal rigiendo
con la razón, contino desvalidos,
tras su deseo y ceguedad corriendo,
infames, viven tristes y abatidos,
que alegres ser podrían si midiendo
consigo sus pasiones y sentidos,
gozando cuanto el cielo nos ha dado,
viviesen en mediano y dulce estado.

Como en la edad antigua tan dichosa
cuando la miel y leche mantenían
en quietud las almas gloriosa,
contentas de la vida que vivían;
ni fiero son en guerra ponzoñosa
de trompetas ni estruendos se sentían,
ni los cíclopes armas fabricando
desnudos en las yunques³⁴⁴ martillando.

Ni les daba esperanza atrevimiento
de poder adquirir grandes honores,
ni para descaer de su contento
con engañoso ardid metían temores,
ni ya por triunfar en el asiento
de los otros jamás gloria o dolores
sintieron, libertándose de aquestas
humanas invenciones tan molestas.

³⁴⁴ En Rubio, “los yunques”.

Mas, sin pensar en más, alegremente
con el arado tal hendía la tierra,
y tal miraba con serena frente
a su ganado en apacible guerra;
tales, con dulce son³⁴⁵, cabe una fuente
esquivaban el mal que tanto atierra
a quien le acoge, entre las tiernas flores
cantando con las ninfas y pastores.

Otras veces, al pie de un olmo o pino,
¡dulce contienda!, un blanco era fijado,
y quien tiraba el dardo más vecino
era de mirto y yedra³⁴⁶ coronado.
A Ceres luego el trigo, a Baco el vino
devotos ofrecían, y en estado
tan gozoso pasando el tiempo amable,
hacían nuestra vida miserable.

Esta es aquella vida que amó tanto
el gran padre Saturno, y fue seguida
de los pastores simples entretanto
que en su pecho ambición no era nacida.
Mas luego que nació la envidia, el llanto,
la miseria hasta allí no conocida
ocupó el mundo ya dispuesto a ello,
antes tan rico, tan alegre y bello.

³⁴⁵ En Rubio, “con su dulce son”, una sílaba más al verso.

³⁴⁶ En Rubio, “de mirto y de yedra”, otra vez una sílaba más.

Que asaz era más dulce y de alegría
entre la yerba aquel dormir seguro
que en tal soberbia y tanta fantasía
en rico lecho dentro en fuerte muro.
Y muy mejor cuidados despedía
sentir con corazón gozoso y puro
al asomar del sol mugir los toros
que agora el son de cantos más sonoros.

En fin, si algún mortal sufre llamarse
en esta vida bienaventurado,
aquel me lo parece que emplearse
sabe en tan rico y tan humilde estado,
y en él procura siempre aventajarse
haciendo eterno su caduco hado
cual ave Fénix, antes cual aquella,
tan dura en el principio, al fin tan bella.

La virtud, digo, que volando al cielo
de inestinguible y clara luz ceñida
levanta a quien la sigue en alto vuelo
seguramente a la perpetua vida,
no temiendo jamás de muerte el yelo
que esta guerrera fuerte no vencida,
menospreciando al tiempo con sus daños,
hace vivir los suyos cien mil años.

Y de un deseo tal el alma enciende
en esta cárcel y dudosa vía
que nuestro entendimiento al cielo tiende,
sus ojos desvendados noche y día,
así que de él y de natura entiende
la pura y esencial filosofía,

y sólo trata en darse fama y nombre
de eterna vida y de inmortal renombre.

¡Cuántos reyes gloriosos y caros
perdieron con la vida el nombre y fama!
¡Y cuántos pobres viven hoy tan claros
porque sus sienes con la altiva rama
de sacros lauros, dones ya tan raros,
ciñeron, y ora con ardiente llama
como estrellas dan lustre al alto cielo
y eterna guarda su ceniza el suelo!

Podría mil ejemplos ir contando
de quienes las historias están llenas,
que el Hacedor sin fin al mundo dando
tesoros más que tiene el mar arenas
produjo, pero, atrás éstas dejando,
sólo diré de aquellas ricas venas
que dan con dulce canto gloria estraña
y claro ser a Pincia en nuestra España.

CANTO PINCIANO³⁴⁷

Pincia, dichosa villa, a quien ha sido
tan benigno y amigo el alto cielo
que de un humilde valle la ha subido
a tal cumbre y honor en todo el suelo
que del Elice³⁴⁸ al Indo se ha extendido
su fama con altivo y presto vuelo,

³⁴⁷ Segura Covarsi lo denomina “Canto del Pisuerga”; prefiero mantener la denominación de Rubio González.

Publica fragmentos Gallardo en su ensayo...y Alonso Cortés en *Don Hernando de Acuña*. Valladolid, Viuda de Montero-Habana, 1913.

³⁴⁸ Puede tratarse de la ciudad de Hélice, en Grecia, en la región de Acaya. Aunque por la mención siguiente, al Indo, puede tratarse de algún río.

y en tanta reverencia está tenuta
que a toda patria en todo es preferida.

En ella capitanes valerosos
que exceden en prudencia y valentía
a los claros romanos animosos
a quienes todo el orbe obedecía;
en ella sabios más que los famosos
de la antigua ateniense academia³⁴⁹,
virtud, justicia y policía en ella
tal que por toda parte es rica y bella.

Soberbios edificios, gran alteza
de fuertes torres y gallardo muro³⁵⁰,
mil ricos templos donde con pureza
y fe se siembra para el bien futuro.
En ella la beldad y gentileza
vive y florece en el ser más puro,
y aunque en tan llano sitio todo puesto,
al cielo se avecina en vuelo presto.

La belleza del prado³⁵¹ entretejiendo
por él el agua con diverso viso
los verdes salces que le van haciendo
un bello y deleitoso paraíso;
de la blanca azucena despidiendo
tal vez con blando soplo y del narciso
dorado olor suave, el viento leve
a sueño dulce invita y a³⁵² amor mueve.

³⁴⁹ La acentuación se aplica en función de la rima.

³⁵⁰ Rubio transcribe en plural, “gallardos muros”.

³⁵¹ Anota Rubio que se refiere al Prado de la Magdalena, descrito por Pinheiro en su *Fastiginia*. (n. 44 al lib. III).

Júntase a todo esto el sacro río
sobre una urna de cristal bañando
con su fecundo y largo regadío
el dichoso terreno, que va dando
mil flores en verano, y en estío
mil varios frutos con que está mostrando
su frente y su cabeza coronada
sobre la urna y brazo reclinada;

en la cual, con ingenio artificioso,
se muestran esculpidos varios ramos
de flores llenos y boscaje umbroso,
aves volando y mil ligeros gamos,
mil pastores ardiendo en fuego honroso,
mil ninfas cuyos nombres no tocamos,
y todo tan al vivo, siendo vano,
que mueve a ser tocado con la mano.

Nunca el Caístro, el Tesín, ni el Tebro,
ni el Gange o Nilo, el Arno o el Lorano,
ni el rico Tajo o caudaloso Ebro³⁵³
dieron tan fresco y celestial verano
cual tú, sacro Pisuerga, a quien celebro,

³⁵² Se añade la preposición en razón del sentido, aunque no aparece en la edición.

³⁵³ Serie de ríos a los que adelanta Pisuerga: El Caístro, río de Turquía que desemboca en el Egeo, y que fue identificado con un dios-río; el Tesín se refiere al Tesino, afluente del Po; el Tebro es el Tíber. Era frecuente esta mención a varios ríos, muchas veces para poner por encima las virtudes de uno de ellos (el río patrio). En Petrarca, CXLVIII: *Non Tesin, Po, Varo, Adige et Tebro, / Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo et Gange, / Tana, Histro, Alpheo, Garona, e 'l mar che frange, / Rodano, Híbero, Ren, Sena, Albia, Era, Hebro;*

ni son, cual tú, del gran padre Oceano
benigna y blandamente recibidos,
ni en tanto honor y ser constituidos.

En esta parte, pues, do el cielo envía
su virtud más benigna y poderosa
con que continuamente engendra y cría
más pura y acabada cualquier cosa,
aquí el ingenio, gala y cortesía
está en su punto y cumbre gloriosa,
aquí tú, excelentísimo Salado,
eres de todo un singular dechado.

La copia me detiene que en ti miro,
el número suave y ornamento
y aquel pintar tan grande de un suspiro,
de un gozo, de un desdén, de un pensamiento,
el alto levantar al tercio giro
a tu Belisa, llena de contento
de verse, mi Salicio, en ti empleada
mas que Laura del tusco celebrada.

¿A quién no admira aquella tan sabrosa
blandura tuya y razonar del cielo,
tus metros y tu gala artificiosa
que al mismo Apolo en Pindo dan recelo
de que su compañía tan hermosa
le trocara por ti, y con tal celo
ni canta, ni sosiega, ni me inspira
que diga más de ti, ardiendo en ira?

De ti, Portillo, ¿cuál heroico estilo
de Homero o de Virgilio bastaría,

cuánto más mi tan corto y pobre hilo,
lo menos a cantar que en ti se cría?
¿O a quién el agua del corriente Nilo
de tu rico decir no anegaría³⁵⁴?
Que no es tu ingenio y cultos versos tales
que puedan celebrarse de mortales.

Y así, lo dejo, porque lengua humana
no es bien que se entremeta en tanta gloria
como la que tu Alcida goza ufana
contigo, Delio mío, y tu memoria,
hecha inmortal, ilustre y soberana
por tus escritos y amorosa historia,
servida de Cupido y mil amores
de ti envidiosos y de tus favores.

Venturoso Cepeda, que has subido
a tu Filena en tan sublime grada,
llamándote Baldano, que ha bien sido
milagro su belleza y tu cuidado,
cuyo inmortal renombre esclarecido
ligero vuela hasta llegar al lado
de Venus en el cielo, y en el mundo
se adora por tu ingenio sin segundo.

Bendigo el casto amor con que la amaste,
el vario lamentarte³⁵⁵ cada hora,
las penas y tormentos que pasaste
pintando al vivo lo que un alma llora.
y junto a esto, el premio que alcanzaste,

³⁵⁴ En Rubio, “agradaría”.

³⁵⁵ En Rubio, “lamentarse”.

que en tal pureza estás gozando agora.
Mil años dure el gozo de bien tanto,
y tantos suene tu divino canto.

El terso ingenio claro y peregrino
de Montanos, que en nombre de Montano
canta con un estilo tan divino
el ser de su Tirrena sobrehumano,
al mismo cielo impíreo está vecino
y su valor y el de ella soberano
con tal dulzura por el orbe suena
que basta a desterrar cualquiera pena.

No es de creer jamás que el tracio Orfeo
bajando al reino mísero y doliente,
forzado de Euridice³⁵⁶, su deseo
lamentase y su mal tan dulcemente,
que si su canto al fiero Campaneo³⁵⁷
a Tántalo alegró y a la más gente,
el de Montano al suelo, al mar y al viento,
al infierno y al cielo da contento.

Del rico estilo tuyo aventajado,
culto Mendoza, bien hablar pudiera,
quien tanto su Amarili ha celebrado
que Títiro, confuso, enmudeciera,
y Ergasto y Silvia, cada cual pasmado,

³⁵⁶ Se acentúa de acuerdo a las sílabas del verso.

³⁵⁷ Se refiere a Capaneo, uno de los príncipes que participó en la batalla de siete contra Tebas. Era conocido por su fiereza en el combate, y fue de los primeros que intentó escalar la muralla de Tebas. Pero un rayo de Zeus acabó con su vida. La otra referencia concreta es a Tántalo, uno de los pocos personajes que padecen el castigo eterno de los dioses. Aunque hay varias versiones sobre su historia y su castigo, la más generalizada es la de la condena a sufrir por siempre hambre y sed teniendo cerca ramas de frutales y el agua de un río, que se apartan cuando él se acerca.

la palma a Orsino³⁵⁸ y a Amarili diera,
pues cuanto al suelo excede lo divino,
tanto a Silvía Amarili, a Ergasto Orsino.

El mezclar el deleite con provecho³⁵⁹,
de amor el dulce amargo tan al vivo
pintar, y de Amarili el lazo estrecho
por quien viviste de placer esquiva,
el mal secreto del herido pecho
y cuanto en amor cabe que no escribo,
tú solo puedes darnos de ello muestra
y al mundo eternizar tu fama diestra.

Cual entre las menores tiernas plantas
se levanta el ciprés con gallardía,
tal tú, divino Soria, te levantas
en nueva y suavísima armonía,
que es verte si sospiras o si cantas.
¡Dichosa tú mil veces, patria mía,
que sólo aqueste ingenio te bastara
para ser más que Smirna y Mantua³⁶⁰ clara!

Quedó de Apolo ya tal vez huyendo
Ario, tu Dafne en lauro convertida,
en tanto que el divino canto oyendo
de tu musa, cobrase aliento y vida.
Por ti sólo en su claro ser volviendo
vive de ilustre nombre enriquecida,
de ti tan celebrada, en sí tan bella
que está por ti famosa, y tú por ella.

³⁵⁸ En Rubio, "Orfino".

³⁵⁹ Anota Rubio la referencia al "prodesse auto delectare" horaciano. (n. 63 al lib III).

³⁶⁰ Referencia a las patrias de Homero y de Virgilio.

¿Quién ha ilustrado, o quién enriquecido
la edad tan pobre y miserable nuestra
sino aquel claro, insigne y bien nacido
Damasio, única al mundo y rara muestra
de entendimiento heroico y escogido,
mas antes sin segundo en la palestra
de amor y del virgíneo y sacro coro,
volviendo al nuestro aquellos siglos de oro?

Éste es aquel clarísimo y famoso
Dameo, sólo en gravedad y arte
que alumbra este sagrado valle umbroso,
sus rayos descubriendo en toda parte.
Bien lo ordenó el amor, pastor dichoso,
pues quiso en Galatea así emplearte
dando a tu ingenio tan divino objeto
y a su belleza amante tan perfecto³⁶¹.

Cante, Acuña, de ti el divino Apolo³⁶²,
Apolo sacro, Acuña, de ti cante,
que tu nombre y valor el orbe solo
a todo humano ingenio va adelante³⁶³.
Y suene desde el uno al otro polo
de ilustre capitán, de firme amante,
del estilo mejor que al mundo sea,
cual bien sabe, Damón, tu Galatea.

³⁶¹ Alonso Cortés publica estas estrofas dedicadas a Damasio de Frías al editar el *Diálogo en alabanza de Valladolid*, en *Miscelánea vallisoletana*, 2ª serie. Madrid, Zapatero, 1919.

³⁶² Las estrofas sobre Acuña las reproduce Rodríguez Marín en su estudio sobre Luis Barahora (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903).

³⁶³ En Rubio, “delante”.

Si a la famosa tumba del greciano
junto, Alejandro se halló envidioso,
no de las obras de su heroica mano,
sino de verle hecho tan famoso,
¡cuánto más envidiara el soberano
valor tuyo, que en guerra y en reposo
has hecho más que Aquiles bravo y fiero
y escripto muy más alto que el Homero.

Tras estos tales, dulce Filis mía,
por ti llevado a la mayor altura
de esta virtud, tu gracia y cortesía,
tu ingenio iré cantando y hermosura,
tu honestidad, valor, y en compañía
de tal belleza y suerte, mi ventura
cual quieres tú, ya triste, ya gozosa,
ya llena de esperanza temerosa.

Y no sólo dará mi dulce acento
deleite a los mortales en el suelo,
tu claro nombre resonando al viento
por todo el orbe con ligero vuelo,
mas aún subiendo al soberano asiento,
las almas llenas de amoroso celo
oyendo tu virtud y casta historia
aumentarán, si puede ser, su gloria.

Mas ¿qué podré, con todo, que no sea
menos que tu beldad y mi deseo
si a Belisa, Amaríli, o Galatea,
con tal ventaja atrás dejarte veo?
Y si al fuego de amor que en mí se emplea
no iguala el de Montano ni Dameo,

¿qué ingenio o lengua habrá tan adelante
que dignamente de él y de ti cante?

Perdona, pues, ¡oh, Filis!, mi rudeza
y el loco atrevimiento de alabarte,
pues ves que a tu valor y gentileza
no llega entendimiento, ciencia ni arte.
Y así, digna alabanza a tu belleza
no puede el mío ni otro ingenio darte,
que hermosura tan divina y sola
*leva la lingua altrui, gli spirti invola*³⁶⁴.

AMORES Y MUERTE DE ADONIS³⁶⁵

Los amores, la muerte, en suma breve,
de Adonis, dulce Filis, os ofrece
mi ingenio, como a quien todo se debe
cuanto de bien en él y en mí parece.

5 Haced, pues a volar por vos se atreve,
que al mundo crezca, bien cual en mí crece
su nombre y su opinión, y agora en tanto
oíd la risa y lloro de mi canto.

Cansado Adonis del calor del día
10 y del robusto oficio de la caza,
ya que el sol declinaba, llegó a un fresco
y apacible lugar, el cual cercado
estaba todo de árboles diversos,

³⁶⁴ “Ilega la lingua altrui, gli spirti invola” Soneto CLXX de la primera parte del *Canzoniere* de Petrarca.

³⁶⁵ José Manuel Blecua en *Poesía de la edad de Oro, I Renacimiento*. (Madrid, Castalia, 1984³) reproduce los versos 78 a 123, el encuentro de Venus con Adonis dormido.

tan hojosos y juntos que aún apenas
 15 por entre ellos el sol hallaba entrada³⁶⁶.
 Aquí el ardiente joven de un umbroso
 mirto³⁶⁷ colgó su cuerno, aljaba y arco
 y todo lo que más le daba pena,
 y al blando sueño se entregó, de suerte
 20 que al punto le prendió y quedó dormido.
 Aún no bien el tercero lustro había
 pasado de su edad este mancebo
 ni la primera flor en sus mejillas
 rosadas de oro fino se mostraba.
 25 Era su rostro tal y tan divino
 y en todo tan perfecto y acabado
 que cualquiera fiereza convirtiera
 en dulce mansedumbre amiga y blanda.
 Y en el dormir que hace parecía
 30 que él mismo de sí propio está diciendo:
 "Yo soy de hermosura y gracia albergue".
 Las flores y las yerbas y las aves
 y todo cuanto allí le cerca y mira
 en acto se alegraba dulce y tierno³⁶⁸
 35 viendo mostrarse en él perfectamente
 cifrado todo el bien de paraíso.
 En cuanto el sueño con su velo oscuro
 tiene ceñido al venturoso Adonis,
 olvidado del mundo y de la vida,
 40 Venus, la diosa del tercero cielo,
 alegre mira de su sacro asiento

³⁶⁶ *Que el sol no halla paso a la verdura* (Égloga III de Garcilaso)

³⁶⁷ Como en una premonición de lo que iba a suceder, Adonis cuelga sus armas de caza en el árbol dedicado a Venus.

³⁶⁸ En Garcilaso, era la diosa Venus la que causaba este efecto en la naturaleza: *y con su vista / alegraba la tierra, el mar y el cielo*. (Elegía I, v.v. 239-240).

el campo verde y la floresta llena
de variedad de flores y herbecitas
que a la sazón pintado había del tiempo,
45 sus ojos revolviendo a todas partes,
gozándose y sintiendo allá en su pecho
inmortal y divino afectos dulces.
Acaso vio al hermoso y gentil bulto
del dormido garzón, entre las flores
50 y la menuda yerba sepultado,
o, por mejor decir, ya le había visto,
que a los dioses notorio es todo y claro.
Atenta, pues, al alto y gran milagro
que su dicha y ventura le ha ofrecido,
55 arde y contempla y una a una mira
las hermosas faciones del hermoso
mancebo, de tal bien y gloria digno.
Mira gozosa aquellos lazos de oro
con que se siente ya estar atada,
60 los arcos de Amor luego y los dos ojos
cerrados, do el amor descansa y mora,
y mira aquella nieve y sangre pura
que en su rostro se esparce, y todo junto
aquel semblante angélico contempla,
65 arde de verlo y admirada queda.
Queda admirada, y arde en un deseo
grandísimo de verle más de cerca
la bella Cíterea, y no asegura,
y tanto siente más el dulce fuego
70 cuanto el hijo con más rigor la hiere.
Y así de amor y enojo llena toda,
tales palabras con fatiga dijo:
"¡Oh, hijo sin piedad, áspero y duro!,
si así, me di, contra tu propia madre

75 te esfuerzas a encendella y sujetalla
 a tu ley, a tu fuego y a tu yugo,
 ¿quién podrá huirte, o no obedecerte?"
 En este pensamiento envuelta, viene
 por el aire ligera a bajo suelo
 80 donde, puesta en la arena más estéril,
 la vuelve toda en orientales perlas.
 Las yerbas que sus pies sagrados tocan
 al punto reverdecen, sin que valga
 tenerlas Febo con sus rayos secas.
 85 Toda cosa de verla con dulzura
 se ríe, regucija y la festeja³⁶⁹:
 ríe el aire sereno, y de su lumbre
 recibe calidad, ríen las sombras,
 ríen las hojas y las aves ríen,
 90 las aguas ríen, y con un murmurio
 concorde, al rico sitio dan belleza.
 Nube oscura ni niebla allí no entra
 que la diosa gentil y enamorada
 con sus vivos suspiros no la esparza.
 95 Todo es sabroso, dulce y de amor lleno,
 y todo atento en ella se recrea.
 Ella sólo sospira, y sólo mira
 el resplandor de aquel sol de la tierra
 que al alma en fuego y llanto la deshace
 100 y en él sólo descansa y se regala.

³⁶⁹ Este efecto alegre queda reflejado también en Garcilaso: *y con su vista / alegraba la tierra, el mar y el cielo*. (Elegía I, v.v. 239-240). Lomas lo ha aplicado, unos versos más arriba, al efecto que el bello Adonis producía en la naturaleza. Ahora esta alegría, manifestada por la anáfora de "ríen", la provoca la diosa. Garcilaso menciona esa alegría cuando Venus se marcha de la tierra tras la muerte de Adonis: a pesar de su tristeza, no puede evitar alegrar las cosas a su paso. Lomas, en cambio, distingue muy bien las dos partes de la historia. En la primera predomina el clima de alegría y belleza, que se torna en dolor tras la muerte del joven.

Tal vez de un amoroso osar vencida
 le quiere despertar, y tal, medrosa
 de enojarle y quebrarle el sueño dulce,
 se acobarda, se encoge y se desvía.
 105 Más al fin pudo más amor que miedo,
 y, de él forzada, la rendida Venus
 en tan dulce hablar soltó la lengua:
 "¡Oh, cualquier que tú seas, dios o hombre
 humano, que esquivando el enojoso
 110 calor del sol, alivio dulce tomas!,
 despierta, te suplico, y si te agrada
 algo de mí, aquí estoy; despierta luego,
 porque cierto soy reina, y presa tuya.
 Aparta ya de ti la pesadumbre
 115 de la niebla del sueño que te oprime
 y estorba de gozar un bien tan alto,
 y si vale ante ti un amor puro
 y un corazón en llamas encendido,
 te ruego que a mi vuelvas esa vista
 120 dulcísima y suave, porque vea
 si son tus claros ojos y serenos
 tal todo lo demás que en ti se muestra
 lleno de amor y de dulzura y gracia."
 Estas y otras ternuras mil le dijo
 125 la dulce diosa al joven descuidado,
 pero, viendo que al sueño tan profundo
 que tiene sus palabras no bastaban³⁷⁰,
 nueva forma pensó de despertalle:
 su claro rostro y potestad reclina
 130 y con sus blancas manos el de Adonis
 regala, y finalmente tanto, tanto

³⁷⁰ En Rubio, "bastan", con lo que le falta una sílaba al verso.

la madre del placer le trata y toca
 que el soñoliento joven en sí vuelve,
 temerosa en la vista, y huir procura,
 135 no cuando de ver quién le molesta.
 Mas ella, aunque temiendo, tiernamente
 le habla, le conjura y le suplica
 que de oír su mal no se desdeñe.
 "No soy," - decía - "no, fiera selvagia,
 140 o sierpe crudo lleno de malicia
 que con las unas a dañarte venga,
 o con la vista de mortal veneno.
 No temas que por mí mal te acaezca,
 mira mi majestad, y el humillarme
 145 tómalo en don, y si esto no te agrada,
 bien contentarme³⁷¹ en detenerte puedes.³⁷²
 Consiente al menos ya que en esto sólo
 se harte y satisfaga mi deseo,
 goce siquiera yo de ver tu rostro
 150 que puede enriquecer mil paraísos".
 Esto diciendo, siempre tenía fija
 la luz suave de sus santas lumbres
 en las de Adonis, y el amor entre ellas
 mil rayos de su fuego despedía
 155 que hasta dar en las almas no paraban.
 No era Adonis, aunque mal usado
 en ocasiones y sucesos tales,
 engendrado de onza³⁷³, león o tigre,

³⁷¹ En Rubio, "contestarme".

³⁷² Señala López Rubio el artificioso hipérbaton que utiliza Lomas, y lo relaciona con los que llama "el amaneramiento conceptual y formal de los versos". (en nota a su ed. de la fábula, p. 288).

³⁷³ "Animal cuadrúpedo mui ligero. Tiene la piel manchada semejante al leopardo, y aún dice Covarr. Que es la hembra del pardo, y añade se llamó "onz" quasi "leonza", por ser en cuerpo y fuerzas semejante a la leona". (AUT.). Vive en los desiertos de las regiones

ni de alcornoque duro o piedra viva
160 para que libre de tal lid quedase,
y cuando de natura más terrible
nacido fuera, la divina vista
de la diosa poder tenía bastante
para ablandar el corazón más duro
165 y derretirle en dulce y vivo fuego.
Y así, no bien en él presto la puso
cuando el mancebo inadvertido presto
se sintió de ella preso y salteado
y en tierra se arrojó, triste diciendo:
170 "Por esa beldad santa y por la lumbre
que de esos soles amorosos sale,
por quien mi corazón se yela y quema,
quién eres te suplico que me digas,
porque ser otra que celestial diosa
175 ni lo entiendo ni alcanzo ni lo creo."
No pudo más sufrir el acto tierno
la blanca diosa, ni responde otro
que tras la libertad tan preciosa
ofrecer lo que menos precio tiene,
180 y con ella en razón es de ninguno.
En tanto que ellos van por el hermoso
vergel de Amor cogiendo dulce fruto,
en torno del lugar con las tres gracias
alegre andaba el Amor lascivo,
185 a las fieras y pájaros tocando
de aquel sagrado bosque las entrañas
dulcemente con flechas amorosas.
No hay piedra por allí, tronco ni agua

meridionales de Asia y en África, es domesticable, en Persia se empleaba para cazar gacelas. (DRAE).

que no sienta de Amor cualquier centella
190 y en su ser muestre dulce y blando afecto,
pues ellos sólo advierten al usado
deleite y a los juegos amorosos,
al hermoso volver de aquellos ojos
que todo dolor áspero deshace
195 y el alma en un eterno amor enciende,
al gentil y cortés hablar y trato
que mueve los espíritus y altera
con un afecto de dulzura suma,
de entre las amorosas iras sacan
200 y los dulces enojos mil placeres,
todo es amor en ellos, todo es dulce.
Ora cazando van por valles frescos
con engañosa red, o por collados
alegres a las simples avecillas,
205 ora con cebo de los ríos cogiendo
los tiernos pececillos, ya con corvo
arco y aguda vira los incautos
animalejos hieren y traspasan,
ora con perro diestro en la espesura
210 de la selva gozosa caza dando
van a las temerosas raposillas
haciéndolas tomar lengua huida.
Al tiempo enjuto y al tempestuoso,
a la calma, al hermoso día y al aire
215 helado de la noche, por los montes
altos y hondos valles va la diosa
ufana acompañando al dulce amante.
Rigor de crudo yelo o sol terrible
no pueden detenerla, y como siempre
220 le sigue y le acompaña, tal vez lleva
el arco al hombro y el aljaba al lado,

y tal vez cuelga del inmortal cuello
 el resonante cuerno, y muchas veces
 se hace en las dudosas sendas guía,
 225 no pudiendo sufrir que el joven fuerte
 duro afán o fatiga alguna pase
 de lo cual ella no reciba parte.
 ¡Cuántas veces, de verla tal, huyeron
 a sus prados y montes con carrera
 230 apresurada, tristes, las Nepeas
 y amorosas Oréadas³⁷⁴, creyendo
 que fuese la silvestre y casta diosa!
 Pero, después que de su error salían,
 libres de miedo y de alegría colmadas,
 235 guirnalda puestas sobre sus cabezas
 rubias de flores y arrayán, tornaban
 dulce cantando versos amorosos.
 ¡Y cuántas con el propio error y engaño
 ciegas, las hermosísimas Nayades³⁷⁵
 240 dejado habiendo ya sus cristalinas
 moradas, por la selva, temerosas,
 sin perdonar al blanco pie corrieron!
 Mas en reconociendo de la reina
 de Cipro el gracioso bulto y aire,
 245 desnudas y tendidos los cabellos
 por las blancas espaldas, se ofrecían

³⁷⁴ Las Náyades, Napeas y Oréades son citadas por Garcilaso en su Égloga II, unidas en la misma descripción (v.v. 608-619). Las Oréades eran ninfas de los montes (vid. Ruiz de Elvira, op.cit.). Las Nepeas, o Napeas, eran ninfas de los desfiladeros y los valles (González Serrano, Pilar: "Animales míticos en el mundo clásico" en Espacio tiempo y forma, serie II, Hª Antigua, T, 11, p.137-157. Madrid, 1998.) Las cita Hurtado de Mendoza, en una descripción de un *locus amoenus*: *en estos montes / vemos continuamente a las Napeas, / hermosísimas ninfas* (CLXXXVIII, v. 217-218. Ed. José I. Díez.).

³⁷⁵ Las Náyades son las ninfas de las aguas, que simbolizan la divinidad de los manantiales o cursos de agua que habitan. (P. Grimal, Op.,cit.).

delante de ella, llenas de alborozo,
y éstas y aquéllas juntas, recercando
a los dulces amantes, con mil juegos
250 y danzas de contento festejaban,
bien así como de la sombra huyen
los chicos pollos del crestudo gallo
que vuela bajo de algún tronco o rama,
temiendo de las uñas del milano
255 y de su agudo pico, o de cualquiera
otra ave ya que de rapiña sea,
pero no bien la voz sonante oyen
y a su señor conocen, cuando luego
a él piando alegremente tornan,
260 o como, de temor el alma helada,
corren temblando tiernos corderillos
porque ruido entre las matas³⁷⁶ sienten,
temerosos del lobo, mas al punto
que oyen de la madre el balar caro³⁷⁷
265 y la han reconocido, dando saltos
ligeros de placer, vuelven a ella
y con el nuevo gozo de sí ausentan
el pasado recelo que tenían.
Pues siendo un día a la hora y punto
270 que más la tierra con sus rayos de oro
el rubicundo sol toca y calienta,
a la sombra de un árbol fresco y verde,
antes a la de Amor benigno y dulce,
la diosa, derramando por sus ojos
275 cien mil gotas de aljófara, de este modo
al mancebo amonesta, ruega y habla:

³⁷⁶ En Rubio, “entre matas”.

³⁷⁷ En Rubio, “claro”.

"Hoy ir, mi bien, a Pafos me conviene,
Pafos, ciudad insigne y consagrada
a mi gran nombre, y bien que en tal partida
280 dolor mi corazón sienta, de fuerza
tengo que estar allí personalmente
porque aún hasta hoy la gente de ella
a mi servicio dada aquel antiguo
estilo guarda en hacer sus votos
285 y ofrecer ante mí sus sacrificios.
Júpiter sabe bien cuánto me pesa,
y de ser esto así lo muestra el llanto
que del penoso corazón me sale.
Mas pues mi suerte dura y mi destino
290 inevitable a partir me obligan,
mis últimas palabras no sean vanas,
que, formadas de amor, la verdad pintan:
que en tanto que yo sea de ti ausente,
que será poco, que seguir no quieras
295 la caza de los fieros animales.
No quieras, corazón mío," - le dice -
"con la tigre crüel entrar en prueba
ni con el oso fiero, porque tanto
es más brava la ira cuanto el pecho
300 es más crüel y duro do se halla,
ni con el sagaz lobo lid procures,
De estos y de los más, ¡oh, dulce amigo!,
te amonesto y te ruego que te guardes,
y mucho más al viejo león teme
305 porque, si no lo sabes, sabe cierto
que acá es un mortal contrario mío,
así que de este abominable y fiero
contra el cual a sangrienta y cruda ira
ya me movió razón, más que de otro

310 animal fiero teme, ya con justa
oportunidad de temer siempre mi alma,
porque continuo anda con la espada
fiera de la venganza al lado puesta,
pretendiendo cualquier injuria mía,
315 y si el amor que yo te tengo vale
algo dentro en tu pecho, por él solo
te conjuro mil veces y te pido
que su braveza con cuidado huyas."
Esto dijo llorando y suspirando
320 la enamorada diosa al mozo caro,
el cual, viendo correr en abundancia
por el hermoso rostro y blanco seno
sus lágrimas, o perlas orientales,
porque las refrenase, con promesas
325 y juramentos firmes la asegura
y da esperanza cierta de que siempre
ha de tener presente su consejo
y obedecer sus justos mandamientos,
con lo cual ella del temor que tiene
330 saldó las llagas en alguna parte,
y dando mil suspiros amorosos,
con suma ligereza parte a vuelo,
Quedose el joven solo y pensativo
gozando de la sombra que le prestan
335 con voluntad los árboles amigos,
do a poco rato que allí estuvo, siente
un gran rumor herirle las orejas,
Volvió presto la vista y con silencio
atiende, y vio venir de un bosquecillo
340 a él vecino un jabalí cerdoso
corriendo, y de la propia forma y suerte

que toro que del coso se ha escapado³⁷⁸,
con vista fiera y por la boca echando
espuma, y por los ojos mil centellas
345 de fuego, y aunque así le ve, espantable,
venir el mozo, por su mal valiente³⁷⁹,
no por ello temor le hiel a o ata.
Antes, con un ardid y esfuerzo grande,
con su venablo cortador y agudo
350 bravo se pone al peligroso encuentro,
ajeno totalmente y olvidado
del ruego y del consejo de la diosa,
y comiéndale a dar fuertes heridas
con ánimo y coraje sin segundo.
355 Mas como se sintió con fuerza y priesa
herir el puerco del ardiente joven,
nuevo modo buscó de defenderse.
La tierra arando y el hocico bajo,
la cerviz erizada y corajoso,
360 ya cuanto atrás con ira se retira
para con furia más hacer su hecho.
En tanto Adonis se estudiaba en vano
porque la airada fiera con no vista
presteza por un lado de él afierra
365 con sus rabioso dientes crudamente,
sin que al mancebo miserable valgan
ánimo, ligereza, maña o fuerza,
y al punto, las entrañas descubiertas,
con él dio muerto sobre el verde suelo.
370 Cual flor que sin sazón cortada ha sido³⁸⁰

³⁷⁸ Cossío cita esta comparación de Lomas en *Los toros en la poesía castellana: estudio y antología*. Compañía ibero-americana de publicaciones, s.a., 1931, p.380.

³⁷⁹ El calificativo está tomado de Garcilaso, en la Égloga III: *aquel mancebo por su mal valiente* (v.178).

por envidiosa mano, y su purpúrea
 color marchita, y su frescura pierde,
 así del mozo el fresco color queda
 al golpe crudo, amarillo y lacio,
 375 el natural calor huyó derecho
 al vital aire que en la sangre sale
 y las luces que ya del amor fueron
 silla y gobierno³⁸¹, Muerte en el instante
 en sueño las cerró duro y eterno.
 380 Hecho ya el golpe riguroso y duro,
 se va contento el animal terrible
 al mismo bosque do primero vino,
 de la suerte que suele el carnicero
 lobo con orgulloso paso irse
 385 que ha en el rebaño humilde hinchido
 de sangre el vientre, y va contento y harto.
 La madre del placer, en tanto habiendo
 a los sagrados sacrificios puesto
 el fin debido, de su tierra y pueblo
 390 fiel y devoto se venía volando
 por la región del aire, con sus ojos
 vistiendo de alegría cielo y tierra,
 nada ignorando de la suerte dura
 que a muerte tan crüel traído había
 395 a su propia alma, esperanza y vida.
 Mas cuando junta fue al dulce sitio
 que más que el alto cielo le agradaba
 y descubrió su bien muerto delante,
 como piadosa madre que pensando
 400 hallar su hijo vivo, y ve que tiene

³⁸⁰ Utiliza Lomas también esa expresión tópica, propia de las elegías, cuando se refiere a muerte de personas jóvenes.

³⁸¹ Nuevamente referencia al poder de los ojos, de la mirada como vehículo del amor.

el pecho abierto de leona fiera,
 se arroja sobre el mozo muerto y frío
 sin voz y sin color, llena de angustia,
 do sin bullirse estuvo una gran pieza.
 405 Mas, tornado el vigor, tornada el alma
 a restaurar los fatigados miembros,
 con llanto amargo de este modo dijo:
 "¿Son éstos los cabellos que tenían
 ligada mi alma con tan blando nudo?
 410 ¿Son éstas las divinas lumbres mías
 do siempre ardiendo en deleitoso fuego
 mi alma y corazón se recreaban?
 ¿Y son éstos los labios de dulzura
 llenos que, hablando, a todo pecho duro
 415 y frío encender podían de amores³⁸²?
 ¡Ay, fiera, deseosa de mis quejas!
 ¡Y cómo, tras privarme de la vida,
 en medio de las ondas de este hinchado
 mar con las velas rotas y el gobierno
 420 perdido, me has dejado triste y sola,
 sin esperanza de seguro puerto!
 ¡Oh, envidiosos dioses!, que bien puedo
 con razón justa daros este nombre,
 pues hasta con las diosas vuestra envidia
 425 se estiende si por caso les aplace
 alguno de los hombres, y le quiere
 elegir y tomar por compañero.
 Así se vio bien claro cuando a Orión³⁸³
 el Aurora tomó, al cual Diana
 430 en Delos le dio muerte repentina,

³⁸² En Rubio, "en amores", lo que incide en el ritmo.

³⁸³ Aurora se enamoró de Orión, al que mató Diana por su rivalidad con la diosa de la mañana.

y Júpiter también, si así conviene
 decirse, sin acuerdo de Alcúmena,
 de Leda ni de Europa, al otro triste,
 porque cumplió la voluntad de Ceres
 435 con fiero rayo desde el alto cielo
 abrasó el hilo de su vivir dulce³⁸⁴,
 y así agora a mí, ¡dioses malignos!,
 me habéis mi caro Adonis de la vida
 dulce privado. Estaisos en reposo
 440 vosotros, y en eterno bien holgando,
 y pretendéis que en llanto acá vivamos.
 ¡Ay, por qué no podré yo, como tengo
 su golpe sepultado, en el terrible
 dolor que paso, ya soltar mi triste
 445 espíritu que al suyo siga y busque!
 ¡Ay!, ¿por qué el hado y cielo conjurados
 en mis daños que fuese yo ordenaron
 inmortal, si de sólo dolor muere
 esta inmortalidad cada momento?
 450 O, ya que inmortal fui, ¿por qué consienten
 que tan de veras el dolor me llague,
 no pudiendo morir, si bien es cierto
 que este ser inmortal me da, viviendo,
 cien mil muertes diversas cada hora?
 455 ¡Ay, suerte y cielo injustos! ¡Ay, mancebo
 desventurado, y cómo salir fuera
 del nudo estrecho con que el mal me ciñe
 es, imposible! ¡Cómo ser no puede

³⁸⁴ La diosa Ceres se enamora de Yasión en las bodas de Cadmo y Harmonía. Yacen juntos en un campo tres veces arado, y Júpiter, enfurecido porque Yasión se había atrevido a tocar a Ceres, lo fulmina con un rayo. (Graves, Robert: *Los mitos griegos*, I, p.p. 106-107). Venus se queja de este castigo del dios supremo, que ha olvidado sus amores con las mortales Leda, Europa y Alcúmena.

andar tomando, cual solía, contigo
460 por este espeso bosque alegremente
sabrosos ratos, por el cual la sombra
tuya sé yo muy bien que agora vuela,
y el ser, de verla, inmortal me estorba!
Mas ¿qué puedo hacer, si el cielo duro
465 pelea contra mi justo deseo?"
Esto gimiendo dijo la amorosa
Venus, forzada del dolor supremo,
en tanto en torno de ella con tristeza
mesando sus cabellos de oro fino
470 lloraba cada cual de las tres Gracias,
y, roto el arco, con semblante triste
allí el Amor se vía estar lloroso,
con todos sus hermanos pequeñitos,
atentos a las quejas y palabras
475 dolorosas de la alta madre suya,
la cual, viendo que a su dolor no aplacan
lágrimas ni querellas, enjugando
el llanto de sus ojos, arrojaba
del corazón sospiros mil ardientes.
480 "Porque tu muerte viva y dure siempre
y eternamente acá se llore," - dijo –
"bien que esté sin espíritu tu cuerpo,
quiero que al mundo permanezca eterno."
Y luego con la sangre pura amada
485 la tierra en rededor del cuerpo riega,
de lo cual una flor nació al instante
que perpetuo color en su hoja tura,
y después que belleza la hubo dado
y todo humor y olor rico ofrecido
490 triste voló a la región tercera,
llorando, en flor mudado, al caro Adonis.

LA DESASTRADA HISTORIA DE CÉFALO Y DE POCRIS³⁸⁵

Nuevo furor, Apolo, con tu aliento
divino inspira en el ingenio mío,
mueve mi lengua y dame entendimiento
mayor que de mortal y humano brío.
De Céfalo y de Pocris es el cuento
que, informado de ti, cantar confío.
Ven, pues, claro señor, y aquí levanta
tu dulce lira, y conmigo canta.

2 Y vos, Filis gentil, en quien consiste
mi vida, mi esperanza corta o larga,
y por quien de consuelo se reviste
mi alma en esta ausencia tan amarga,
recebid de los dos la dura y triste
historia, de dolor áspera carga,
y dad reposo al dulce mal que paso
porque comience y dé fin a este caso.

3 Una ciudad ilustre fue llamada Atenas,
en el mundo tan famosa,
en la región de Ática fundada
y en el imperio griego poderosa,
de religión y leyes adornada
y en todo cuanto el cielo da abundosa,
de antiguos edificios y riqueza
que aún hoy su nombre vive y su grandeza.

³⁸⁵ En Torres Nebrera, Gregorio: *Antología lírica renacentista*. 2 vols. Madrid, Narcea, 1983. (p.353-369)

4 Aquí fue más Minerva obedecida
que en todas las escuelas que lo ha sido,
aquí la ciencia en punto tan subida
que de ella todo el mundo han aprendido,
y de esta escuela tan esclarecida
aquellos siete nortes³⁸⁶ han salido
que por el mundo tienen tanta fama,
resplandeciendo con su viva llama.

5 Aquí liberalmente desde el cielo
Apolo y Marte derramaron tanto
que durara su fama en cuanto al suelo
la obscuridad cubriere con su manto.
Aquí los claros hombres con tal celo
y valor florecieron que dio espanto,
de fama y gloria todos deseosos
y en trabajos, sufridos y animosos.

6 Aquí fueron las damas graciosas
y honestas, sin poder encarecerlas,
y junto con discretas, tan hermosas
que Amor sólo su fin puso en quererlas.
Contar aquí sus partes milagrosas
no cumple: quien quisiere claro verlas
en vos, mi Filis, como en fiel dechado
las hallará en perfeto y mayor grado.

7 En esta ciudad rica y valerosa
de generosos padres fue nacido
Céfalo, en quien Natura poderosa

³⁸⁶ Como anota Torres Nebrera, se refiere a los siete sabios de Grecia. (*Antología lírica renacentista*. II Madrid, Nacea, 1983 (p.371).

cifró cuanto de bien había esparcido.
Sus prendas raras y su vida honrosa
no es justo que se pongan en olvido,
aunque por más que digan pluma y lengua,
lo menos no dirán sin propia mengua.

8 Era joven, gentil, manso y valiente,
milagro que a sus edad enriquecía,
en las armas tan fuerte y tan prudente
que igualar su valor nadie podía,
En su dulce llaneza claramente
su virtud generosa se leía,
gracioso, cortés, franco y discreto,
do el largo cielo puso un ser perfecto.

9 En la militar arte se ocupaba
parte del tiempo, y de esto fatigado,
con sabios y filósofos trataba,
porque siempre fue de él estopreciado.
De ciencia y armas claro se mostraba
en su ser milagroso tal dechado
que su casa de sabios era templo
y de los caballeros luz y ejemplo.

10 Gastaba en estos nobles ejercicios
su vida cual el sol resplandeciente,
y en ofrecer humosos sacrificios
a los dioses, devoto y obediente.
Huía del deleite y de los vicios

que usa la viciosa y torpe³⁸⁷ gente,
en orar le otorgaba la ventaja
aquel que más en ello se aventaja.

11 La fama con mil lenguas publicando
de su valor y vida religiosa
verdadera noticia, iba colmando
el mundo de una envidia virtuosa.
Pero quédese aquí libre y gozando
en dulce tiempo suerte tan dichosa,
que el fiero Amor y de mi mal el cargo
me apresuran al fin del caso amargo.

12 También aquí, en Atenas, fue nacida
Pocris, de sangre y de progenie clara,
tan bella que por diosa era tenida,
siendo lo menos su belleza cara³⁸⁸.
Andaba por la Grecia así estendida
su virtud y beldad única y rara,
que hasta los cielos la dorada fama
iba creciendo de esta ilustre dama.

13 Eran hebras de oro sus cabellos,
y la divina luz do Amor ardía
de sus ojos mostraba ser de aquellos
rayos del sol al descubrir del día,
a do, encendido y preso, cien mil bellos
lazos de oro sobre plata urdía,
y en la amorosa luz tenía encendidas
cien mil doradas flechas escogidas.

³⁸⁷ En Rubio, "viciosa torpe".

³⁸⁸ En Rubio, "clara".

14 Sangrienta flor el rostro, con que ofende
y ceba un alma, y del coral más fino
y perlas, el albergue do se aprende
de discreción lo raro y peregrino.
Las manos con que lleva, suelta y prende,
de nieve, cuello y seno, alabastrino,
y tal cuanto se vía, que es simpleza
querer trasunto dar de su belleza.

15 En casa de sus padres encerrada,
en castos ejercicios se ocupaba,
Diana en su oratorio retratada,
en oración lo más del día estaba.
De todo lo del mundo descuidada,
contino en la virtud se ejercitaba,
era su trato y pasatiempo honesto
cual de una virgen es que trata de esto.

16 Jamás pudo en su casta vida y mente
entrar vano deseo, ni podía
Amor, aunque es en todo tan potente,
torcer de su bondad la usada vía.
Muy claro se mostraban en su frente
valor, honestidad y cortesía,
y en su ser y en sus actos ordinarios,
de aquellos siete vicios³⁸⁹, los contrarios.

17 En ella se mostraba, cual se muestra
en un limpio cristal la imagen pura,

³⁸⁹ Se refiere a los siete pecados capitales, y a sus contrarios, las siete virtudes teologales.

cuanto derrama el cielo en la edad nuestra
de honor, aviso, suerte y hermosura.
Original perfecto fuera, y muestra
del cual sacar pudiera la natura
labores estremadas, si su suerte
tan presto no la³⁹⁰ diera amarga muerte.

18 Sucedió, pues, llegar de una costumbre
antigua el día propio, dedicada
a la casta Diana, y aún la cumbre
de Atlante apenas era bien tocada
del sol, cuando una bella muchedumbre
de damas y mancebos ayuntada
era en el sacro templo de la diosa,
de celebrar la fiesta deseosa.

19 Y entre infinitas otras que no cuento
que a ver la fiesta iban, Pocris iba,
con el cabello de oro suelto al viento,
que a quien la mira de sentido priva.
Céfalo, que miró el movimiento
honesto de sus ojos y luz viva,
sintiose saltar, y Amor, que vido
el tiempo, el arco afloja ya oprimido.

20 Hiriole el fuerte pecho fuertemente,
sintiose otro de quien antes era,
resistir quiere al duro golpe ardiente,
mas ya no puede, que la llaga es fiera.
Del templo, ya que Apolo en occidente
se asconde³⁹¹, toda gente sale fuera,

³⁹⁰ En Rubio, "le diera".

y así siguió a su luz ciego y cuitado
hasta que no vio más de su cuidado.

21 Su cuerpo a cada paso revolviendo,
se vuelve el nuevo amante congojoso
mirando el edificio que encubriendo
esté su sol clarísimo y hermoso.
y a un punto bendiciendo y maldiciendo
su mal, su bien, su pena y su reposo,
cual veis³⁹² llegó muriendo a su posada,
do fue su pena más acrecentada.

22 Metiose en su aposento con tristeza,
do con sospiros crece más su llama,
y vala acrecentando la pureza
de Pocris en su vida, trato y fama.
Y viendo que en la red de su belleza
ella le aprisionó y urdió la trama,
en un instante espera, teme y llora,
sospira, calla y llama a su señora.

23 "Señora," - dijo, triste y sospirando –
"pues sola tu beldad tal me ha parado,
refresca el vivo fuego que abrasando
esté mi corazón aprisionado,
que si presto no vas remedio dando,

³⁹¹ En Rubio, "esconde"

³⁹² Rubio anota que se trata de un inciso que junto con "el tono narrativo sencillo y plástico, las formas verbales romancísticas y las abundantes locuciones de carácter popular recuerdan la técnica de los romances tradicionales y aun la posibilidad de que este "cuento" pudiera ser recitado ante un grabado". (n. 89 al lib. III).

mi vida es breve, aunque no el cuidado,
que basta tu memoria y mi porfía
para que siempre esté en el alma mía.

24 Que el grave mal de amor que por ti siento
no fue por elección³⁹³ de mi albedrío,
ni acaso le engendró mi pensamiento,
que bien claro lo muestra el dolor mío.
Destino y orden fue del firmamento
y así de ser eterno yo lo fío,
que condenado a él desde la cuna
me tuvo Amor, el cielo y mi fortuna.

25 Mas, ¡ay!, ¿a quién me quejo yo, mezquino?
¿Quién otro hay más aquí que el viento vago
que me pueda escuchar? ¡Gran desatino!
¡Y cómo yo conmigo me deshago!,
que a mi remedio ya cerró el camino
el cielo, y yo con esto más estrago
la llaga que en el alma está caliente
y encónola³⁹⁴ cualquier leve accidente."

26 Así lamenta y llora noche y día
con corazón doliente y afligido
y, vacilando siempre en su porfía,
un pensamiento le ha sobrevenido
el cual luego asentó en la fantasía,
y es decir que será de ella marido,
tan de veras que ya le duele tanto
como el dolor por quien nació su llanto.

³⁹³ En Rubio, elección.

³⁹⁴ En Rubio, "encónala"

27 Fortuna, no por bien, con Ericteo,
que así el padre de Pocris se llamaba,
le junta, a que dé cuenta del deseo
que el alma estrechamente le cercaba,
y díjole: "Señor, si devaneo
en querer alcanzar do no llegaba
mi valor, entended que mi fe cubre
cuanto mi poco merecer descubre,"

28 Viendo Ericteo al joven valeroso
por tan justo deseo fatigado,
de un tierno sentimiento generoso
al punto el corazón siente bañado.
Y así, movido de él, con amoroso
semblante, se la otorga de su grado
diciendo: "Vuestra fe y valor merece
más que lo que pedís y se os ofrece,"

29 Como el amante vio su gran recelo
y mal en bien tan alto convertido
y su dolor trocado y desconsuelo
en descanso y en gozo tan crecido,
quedose de contento como un yelo,
temiendo el vario intento fementido
de Fortuna, que nunca está segura,
y con esto su pecho no asegura.

30 La turbación quitada, libre el pecho
del yelo, ya trocado en dulce fuego,
en un interno³⁹⁵ gozo y bien deshecho,
el joven a sus pies se arroja luego.

³⁹⁵ En Rubio, "tierno".

El viejo no consiente el cortés hecho,
antes con fiesta le levanta y juego,
y allí por hijo le recibe humano,
quedando el mozo con tal padre ufano.

31 De suerte que, después de haber pasado
entre los dos mil cosas que no cuento
y haberse cada cual aventajado
en justo y en debido cumplimiento,
con firme fe y palabra fue jurado
entre ellos el dichoso casamiento,
antes el desdichado, respetando
al grave mal que los está aguardando.

32 Con esto se despiden muy contentos
el padre de la dama y el amante.
De Céfalos se apartan descontentos
y el gusto y el placer quedan delante.
Huyeron de él los tristes pensamientos,
reverdeció en su seno en un instante
la ya seca esperanza, deshaciendo
el mal que al alma estaba consumiendo.

33 Ericeo se fue luego a la doncella,
que no le deja el fin tomar reposo,
cuéntale el caso, y de escucharle ella
teñido fue su rostro vergonzoso
de aquel color que la purpúrea y bella
rosa muestra al salir del sol hermoso,
en el señal quedando conocida
de pesarle de verse prometida.

- 34 No porque descontento en sí tuviese
de conocer a quién será entregada,
que días antes que esto ella supiese,
al nuevo esposo estaba aficionada,
aunque no de manera que sintiese
ninguna pena por amor causada,
sino porque contino fue su intento
vivir sola en honesto encerramiento.
- 35 Mas viendo que su padre lo quería
y que palabra y mano había ya dado,
le respondió que ella obedecía
su voluntad humilde y de su grado.
Alegre el padre con placer volvía
y besa veces mil el rostro amado,
diciendo: "Hija, yo seguro y cierto
viví contino de esto descubierto."
- 36 Al fin, por abreviar, las bodas fueron
alegremente hechas, aunque en ellas
Juno ni el Himeneo no asistieron
con diestro pie calzado, ni las bellas
vírgenes dulces himnos compusieron,
cantando y respondiendo todas ellas,
mas sólo, en lugar de esto, mil señales
se vieron tristes de sus ciertos males.
- 37 Céfalo de gozar su prenda amada
jamás se harta, y Pocris, en su gloria
embebecida siempre y ocupada,
hinche de mil regalos su memoria,
Sólo en tratar su vida era gastada
cuál de más fino amor lleva victoria.

Oíd, pues, y veréis³⁹⁶, tras bien tamaño,
el mal vecino y el pesar extraño.

38 En un cercano monte y deleitoso
Céfalo a caza casi siempre andaba,
y de Diana el dardo milagroso
un punto de su mano no faltaba,
el cual era en virtud tan poderoso
que jamás corto o largo tiro erraba,
aquél que a Pocris dio la casta diosa
y a Céfalo ofreció Pocris hermosa.

39 Y cuando estaba del trabajo dando
alivio al cuerpo, en voz que sube al cielo
al viento de este modo está llamando,
el pecho ardiente abriendo al fresco vuelo:
"Acaba, aura mía, que esperando
estoy tu vista, dame ya consuelo,
mitiga de este pecho el vivo fuego,
muévate mi clamor y justo ruego".

40 Acostumbraba Céfalo contino
este canto, seguro y sin sospecha
del mal que a Pocris tiene ya sin tino
y su vida y salud casi deshecha,
que acaso un pastor simple le oyó, y vino
a dar a Pocris de ello cuenta estrecha,
y de esto andaba tal y tan celosa
que día y noche punto no reposa.

³⁹⁶ De nuevo señala Rubio el posible carácter de relato oral ante un grabado.

- 41 Al fin el celo ya que la mandaba
hace que hiera el pecho tan hermoso,
las hebras de oro ricas maltrataba,
forzada de este espíritu dañoso.
Las noches y los días lamentaba
y con serena faz su rabioso
mal encubriendo y áspera fatiga
pensando de cogerle con su amiga.
- 42 A esto solamente atenta y dada,
siempre que el triste de cazar venía,
fingiendo gran placer, alborozada,
el semblante le nota que ponía;
también si cuando de él es regalada,
era con aquel gusto que solía.
Movimiento y palabras va midiendo,
y entre amor y recelos mil muriendo.
- 43 Y aunque su amor y gusto grande fuese
y en mayor perfección allí mostrado,
hacían que al revés le pareciese
sospechas, celos y temor helado.
Y nada aseguraba, aunque quisiese,
que el corazón traía alborotado,
y así, vencida un día de mal tanto,
dio la lengua al dolor y ojos al llanto³⁹⁷,
- 44 "¡Ay de mí,"- dijo, "triste y sin ventura! " ,
- dos fuentes hechos sus divinos ojos -
"¡Y qué me vale ya mi hermosura,

³⁹⁷ Dio lengua su dolor y ojos al llanto, último verso de la estrofa 38 del canto VII de Orlando Furioso, de Ariosto.

pues no pudo estorbar tantos enojos!
Aunque yo te vea en rabia y pena dura
morir, ¡oh, ninfa!, goza mis despojos,
o en fuego y velo eterno consumida,
que en ello por tu causa estoy metida.

45 Dejárame mi bien y mi marido,
crüel, ¿qué merecía yo, cuitada?
¿Por qué, di, me arrojaste de mi nido?
¡Con fiero rayo estés atravesada!
¡Oh, Céfalos! ¿Qué causa te ha movido
a que yo de ti sea desechada?
Mas, ¡ay!, que de mi suerte el aspereza
hará mayor de esotra la belleza".

46 Así lloraba el grave mal que siente,
de su ser olvidada y ornamento.
"¡Oh, Muerte, ven y acaba brevemente"
- dijo - "vida tan llena de tormento!
¿Por qué no vienes, dime, negligente?
¡Crüel, acaba ya, dame contento!"
Tanto de su tardanza se querella
como si no estuviera junto a ella.

47 Teníala el dolor ya tan perdida,
el llanto, el sospirar y el desconsuelo,
y el celoso pensar tan desabrida
que sin aliento se arrojó en el suelo.
Y estando, cual oís, tan afligida,
un breve sueño la concede el cielo.
Su cabeza reclina y faz llorosa,
el alma vela, el cuerpo es quien reposa.

48 Sueña que con su esposo solazando
andaba por un soto y prado herboso,
nuevas artes contino imaginando
de juegos, por hacer el día sabroso³⁹⁸,
y que de un lado del que está mostrando
su mayor espesura y sitio umbroso,
una ninfa salir le parecía
y que derecha a ellos se venía.

49 Y que venía el sueño le figura
esparcido el cabello, y calurosa,
con arco al hombro, gracia y hermosura
tan grande cual jamás la tuvo diosa,
vistiendo por do pasa de frescura
y color nueva cualquier planta o rosa,
descalzo el blanco pie más que la nieve
helada que en invierno el cielo llueve.

50 Al cuello de marfil traía de oro
luciente una cadena rodeada,
cubierto el blanco pecho por decoro
con un rico cendal, de tan delgada
seda que al bello y natural tesoro
la sutil tela no quitaba nada,
mas antes se mostraba su belleza
con más crecida gracia y gentileza.

51 Con tardo paso y con hablar altivo
le parece también que se llegaba
a Céfalos diciendo: "¡Ingrato, esquivo,

³⁹⁸ En Rubio, "más sabroso", lo que añade una sílaba al verso.

en quien se encierra un alma dura y brava!,
de hoy más el dolor áspero en que vivo
por ti, a quien yo injustamente amaba,
pagarás con eterno llanto y pena
en prisión, en miseria y en cadena",

52 dijo con ira y rabia, y al momento
la cadena del cuello se ha quitado
y sin hacer el triste movimiento,
estrechamente el suyo le ha enlazado.
Del cabo asiendo, llévale cual viento,
y tal de verlo Pocris ha quedado
que en sueño eterno sepultada fuera
si el alma, a la voz de él, no la moviera.

53 A las voces, al fin, que la va dando,
cobrar se le figura su sentido,
tras la ninfa corriendo va, y llamando
al que en vano favor pide afligido.
Al punto ve a la ninfa irse emboscando
por lo espeso del soto y escondido,
con ligereza y facilidad tanta
que apenas toca cosa con la planta.

54 Llorosa va, los ojos imprimiendo
por donde entró la ninfa fugitiva,
ni al tierno pie perdona que vertiendo
va por el suelo inculto sangre viva.
Sólo se para en ver que repitiendo

Céfalo va "¡favor!" con pena esquivada,
y como en alma y corazón lo siente,
va, cual rústico al palio³⁹⁹, diligente.

55 Ofrécenla el sueño y su destino
crüel por do se aflige presurosa
una quiebra del curso de un vecino
arroyo hecha, grande y peligrosa.
y como con tan ciego desatino
corriese, cayó en ella, y temerosa
despierta con un "¡ay!" de dolor lleno,
y en lágrimas bañó su tierno seno.

56 Hallose do primero se ha dormido
creyendo lo que el sueño ha revelado,
y como el corazón tiene afligido,
en su sospecha se ha certificado.
Mandó buscar al punto a su marido
y estaba en su ejercicio acostumbrado.
Llorando dijo: "¡Triste, ay, que muero,
que mi sueño ha salido verdadero!"

57 Ya el alma, temerosa, descubría
la desventura y muerte tan cercana,
y el sueño que en congoja la tenía
parece que anunciaba la inhumana

³⁹⁹ En Rubio, "al palacio", con lo que modifica la métrica y el sentido del verso.
Se refiere probablemente a la carrera del palio. En la traducción del *Orlando de Dolce* que hace Pedro López de Calatayud y edita Alonso Cortés, aparece una expresión semejante: *Y más alegre va que los villanos / cuando hacia el rojo palio van corriendo*. (Alonso Cortés, Narciso: "El traductor de Ludovico Dolce" en *Miscelánea Vallisoletana*, cuarta serie. Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago, 1926.
La comparación en el caso de Pocris no parece muy clara: la alegría ante la carrera popular parece que queda en segundo plano, resalta quizá la velocidad necesaria para llevarla a cabo.

herida do su fin breve asistía,
y esto la turba y tiene tan insana
que mil veces la muerte en un proviso⁴⁰⁰,
temiendo su fortuna, darse quiso.

58 Aunque si aquella rabia la dejara
del celo que en su pecho está
imprimida, con las razones junto imaginara
de la ninfa el socorro de la vida,
que Céfalos con ansia demandara,
señal de ir a desgrado conocida.
Mas donde hay celos, no hay razón ni seso,
¡tanto de este dolor es grave el peso!

59 O si considerara que era anzuelo
el sueño de su muerte, y desechallo
procurara, pudiera el grave duelo
de Céfalos y su fin bien estorballo.
Mas, como está sujeta tanto al celo,
no está en su mano allí el considerallo,
ni en más repara que en abrir la vía
al llanto amargo que el dolor envía.

60 Mas viendo que de lloro y de fatiga
hace su fiero mal tan poco caso,
Fortuna, de un gran bien siempre enemiga,
en busca de su mal la mueve el paso.
Ganosa de cogerle con su amiga,

⁴⁰⁰ En un instante. Se utiliza también como adverbio (en González Ollé, F.: “Contribución al vocabulario español del siglo XVI”, CIF, 2 (1976).

turbada y con aliento nada escaso,
al monte llega, y viole recostado
llamando al fresco aura descuidado.

61 En un verde pradillo revestido
de umbrosos robles, hayas y espesuras,
de yerba y tiernas flores bastecido
do murmurar se siente un agua pura⁴⁰¹,
se mete, de haber visto a su marido
alborotada y llena de amargura,
do, primero se cumpla su deseo,
la muerte llevará de ella trofeo.

62 Celo la yela el corazón oyendo
las süaves palabras que decía,
y el cuerpo le está todo estremeciendo,
que en los pies sostenerse no podía.
Volvió el rostro Céfalo, atendiendo
al rumor que la yerba allí hacía,
y vió que toda ella se menea,
témese de que alguna fiera sea.

63 Cual suele estar la liebre que corrida
ha sido de los perros y apremiada,
alerta, temerosa y encogida
en parte do no piensa ser hallada,
y cuando no se cata, está sentida
del cazador astuto, y salteada
do antes que se bulla en un momento
ejecuta el efeto⁴⁰² de su intento,

⁴⁰¹ En Rubio, “el agua pura”.

⁴⁰² En Rubio, “deseo”

- 64 tal está Pocris, recelosa y triste,
porque no la sintiese su marido,
mas él, que a su sospecha sólo asiste,
un punto no sosiega, apercibido.
Muerte, que siempre de pesar nos viste,
y Fortuna, cegándole el sentido,
hicieron que al momento aparejase
el dardo, y sin tardar luego tirase.
- 65 ¡Oh, Musa!, con enferma voz turbada
y con acento tierno y doloroso,
da principio a la dura y desastrada
muerte de la que al fin fue su reposo.
Tu santa compañía esté adornada
de luto, y con funebre⁴⁰³ son lloroso
comiencen a librarme de este cargo
y den fin a suceso tan amargo.
- 66 Aestó al blanco do el rumor sintiera
el simple cazador, y al blanco acierta.
Oyó una voz al punto lastimera
que dijo: "¡Ay, triste fin! ¡Ay, que soy muerta!"
Arremetió de presto do la oyera
y vio su dulce lumbre a muerte cierta
y el pecho del crüel dardo herido.
Quedó el cuitado fuera de sentido.
- 67 Como aquel que seguro en verde prado
pisa el serpiente fiera y ponzoñoso,
y ve que de improviso salteado
ha sido, y queda triste y temeroso,

⁴⁰³ No se acentúa "fúnebre", para no alterar el número de sílabas y los acentos del verso.

tal Céfalo se vio, y tan cuitado,
mirando el caso crudo y riguroso.
Hablar quiere y quejarse, y no podía,
que un nudo en la garganta le impedía.

68 Helado queda sin poder moverse,
y en tanto que no pudo, aunque más llora,
en lágrimas el yelo deshacerse,
quedó como por quien pasado ha hora.
Comienza de dolor a enternecerse
y dijo, casi muerto: "Mi señora,
perdóname este yerro cometido
si de él sientes que culpa no he tenido,

69 que el cielo es buen testigo, ¡oh, alma mía!
si en ello soy culpado ni lo entiendo,
ni creo que eres tú, ni bastaría
consuelo para mí así no siendo.
Mas no me engañarás, ¡oh, fantasía!,
que cierto está mi bien aquí muriendo."
Y viendo que su faz se descolora,
con ella así lamenta, habla y llora:

70 "¿Cuál dios tan inclemente te ha traído
a recibir tan cruda y fiera muerte?
Mas, ¡triste!, mi fortuna lo ha querido,
cansada del reposo de mi suerte,
Si acaso no estoy fuera de sentido
y te conozco, ¿cómo el dardo fuerte
y el brazo fiero con que fue tirado
no pasan pecho tan despiadado?"

71 Sacóle el dardo del sangriento pecho
regándole con lágrimas contino.
"¡Oh, dardo duro!" - dijo - "que deshecho
tienes el bulto de mi bien divino,
de mi señora y diosa, satisfecho
estás, crüel, ¡acaba mi destino!"
Y diera con él fin a su tormento
si Pocris no estorbara el crudo intento.

72 Que como vio el intento acelerado,
gritó cuanto más pudo a su marido,
probando alzar el cuerpo desangrado,
por evitar el hecho endurecido.
Y el triste, por valerla, congojado,
el dardo suelta, de piedad movido,
y en sus brazos la toma, sospirando,
a llanto a duras piedras⁴⁰⁴ convidando.

73 Su voz esforzó Pocris, ya turbada,
y dijo, sangre y vida despidiendo:
"No es ése buen remedio, desdichada,
para dejar de ser lo que está siendo⁴⁰⁵,
ni es pago el dolor vuestro, que me agrada,
ni yo por el mortal que estoy sintiendo
pretendo daros pena ni fatiga
ni desterrar de vos la nueva amiga.

74 Esto es lo que siempre he yo temido,
bien claro lo ha mostrado mi tormento.

⁴⁰⁴ En Rubio, "a llanto duras piedras".

⁴⁰⁵ Rubio omite este verso en su edición, con lo que resulta una octava de siete versos. Es, posiblemente, error de imprenta. Torres Nebrera señala que hay una octava de siete versos.

¡Cuán verdadero el sueño me ha salido!
Jamás de vos creí tal fingimiento.
Aún no me pesa tanto de que ha sido
cuanto de que estorbé vuestro contento,
ni de ver tan cercana mi partida
cuanto ver que otra goza de mi vida.

75 Suplícoos que con ella, señor mío,
en ningún tiempo pretendáis casaros.
Págame con amor, que de mí fio
que aún he, después de muerta, de adoraros.
También de vos, mi dulce bien, confío
que habéis de mí por fuerza de acordaros
por más que améis a vuestra Aura bella,
pues como yo ,jamás os querrá ella.

76 Pero si el amor suyo os apremiare
del modo que a mí el vuestro, y en su fuego⁴⁰⁶
tan de vera⁴⁰⁷ el alma se abrasare,
que con ella os caséis al punto os ruego,
que no quiero, si tanto os fatigare,
que cese por mi mal vuestro sosiego,
ni quiero que dejéis porque yo muera
la dulce vida que sin mí os espera."

77 Cayó Céfalo luego en el engaño
y dijo, todo en lágrimas bañado:
¡Oh, caso para mí duro y extraño!
que tú, mi alma, te has mesma engañado.
Tú mesma has sido causa de tu daño

⁴⁰⁶ En Rubio, "de modo que a mí el vuestro, y en fuego".

⁴⁰⁷ En Rubio, "de veras"

y a mí ya para siempre⁴⁰⁸ me has dañado,
tú misma te has querido dar la muerte
y a mí tan triste y miserable suerte.

78 Que el Aura, vida mía, que invocaba,
el fresco viento es, que refrescando
suele estar estos montes de la brava
calor del sol que agora está abrasando.
Y así, ¡triste de mí!, yo le llamaba
para que fuese el soplo suyo dando
aliento al pecho mío caluroso
del curso de la caza trabajoso.

79 Juzga tú según esto, diosa mía,
cúya es la culpa de tu triste muerte,
de mi parte segura en esta vía⁴⁰⁹,
que jamás mi querer mudara suerte,
que⁴¹⁰ el amor que ora roba mi alegría
vivirá en tu afición eterno y fuerte.
Y porque más seguro lleves de esto,
de jamás me casar juro y protesto."

80 Quisiera responder, y no ha podido,
que al fin estaba ya del trago oscuro,
mas como pudo mira a su marido,
ofreciéndole vida y amor puro.
Alzar el rostro quiso, y dio un gemido
que Muerte lo atajó, ¡punto tan duro!
El triste, recogiendo el flaco aliento,
el cuerpo dió a la tierra, y alma al viento.

⁴⁰⁸ En Rubio, "y a mí para siempre".

⁴⁰⁹ Rubio transcribe "de mí parte segura en esta vía".

⁴¹⁰ Rubio omite el "que".

81 Quedó en los brazos con el cuerpo muerto
crüel llamado al cielo y a la tierra,
crüel al viento, al bosque y al desierto,
al tiempo, que le puso en tanta guerra.
Los ojos alza al alto cielo abierto
y baja al suelo con gemir que atierra,
a su llanto y dolor el monte suena,
causador y testigo de su pena.

82 Las fieras, de natura inobedientes,
al grave desconsuelo se humillaron,
las aguas, por oírle, sus dolientes
quejas, el natural curso enfrenaron,
Apolo paró el carro, y sus ardientes
y claros rayos negros se mostraron,
y todo cuanto allí presente había
señales de dolor daba y hacia.

83 Y es cosa cierta que su amargo lloro
sería nuevo, desusado y solo
y a cuerpo que era bien suyo y tesoro,
gloria y honor del uno y otro polo,
que no con menos que con cimbrias de oro
y pario mármol, cual el Mauseolo,
haría sepulcro do inmortal y claro
venciese al injurioso tiempo avaro.

SONETO⁴¹¹

De Francisco de Montanos al auctor⁴¹²

*Si de nuestra amistad el celo santo
que en nuestras almas ley pone y respira
con arte tal que es una la que aspira,
uno su bien, su mal, su risa o llanto,*

*no me obligara, Melibeo, a tanto,
temiera de mi ingenio, do no inspira
Apolo cosa con su dulce lira,
la impropiedad mostraros de su⁴¹³ canto.*

*Pero, pues esta unión y yugo nuestro
seguridad promete, que os dé quiero
esto de sí mi musa enrudecida,*

*Leedlo y corregidlo⁴¹⁴, pues es vuestro,
de suerte que ello cobre ser y vida,
y nombre vos de amigo verdadero.*

⁴¹¹ Rubio coloca en notas todos los sonetos ajenos que Lomas incluye en su edición. Mantengo el orden original de publicación, distinguiendo los textos ajenos con cursivas.

⁴¹² Anota Rubio que posiblemente la obra que Montanos envía a Lomas para su corrección sea una obra poética. En la respuesta, Lomas no hace referencia a obra alguna, sino sólo a la amistad que los une. (n. 96 al lib. III).

Poema publicado por N. Alonso Cortés en “Poesías de autores Vallisoletanos”, en Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, tomo IV (1909-1910) y Tomo V (1915-1916). Ed. Facsímil. Valladolid, Grupo Pinciano, 1986.

⁴¹³ Alonso Cortés transcribe “mi canto”.

⁴¹⁴ Es posible que Montanos enviara a Lomas un libro de poesía, ya que habla del fruto de su “musa enrudecida”. Además, le pide que lo lea y corrija, cosa que quizá no diría si se tratase de un libro de teoría musical.

SONETO LX

El auctor, en respuesta

El rico don, el lazo estrecho, en cuanto
Amor hiriere⁴¹⁵ con dorada vira,
celebraré de nuestra fe, que admira,
y del ingenio vuestro, que da espanto.

Que, pues en virtud de esto⁴¹⁶ me levanto
al mundo que, cual yo, en vos se mira,
el lauro espero que al soberbio aíra
de vitoriosa palma y rojo acanto.

Entonces esta yedra que aquí nuestro
plantada a vuestra sombra y sostenida
sin al tiempo temer breve y ligero,

aunque pequeña, con agüero diestro
eterna crecerá, verde y unida
en este puro amor firme y entero.

SONETO

De Cristóbal de Mendoza al auctor

*Varón ilustre, en cuya gloria tanta
del tenebroso centro del olvido
con victorioso vuelo al alto nido
dichosamente Pincia se levanta,*

⁴¹⁵ En Rubio, "hiere".

⁴¹⁶ En Rubio, "déste".

*si al mismo Apolo atierra en cuanto canta
vuestro valor⁴¹⁷ y triunfo merecido,
¿qué podrá ya un mortal a vos rendido
sino adorarlo como a cosa santa?*

*Así que en esto mostraré aquel celo
que os tuve siempre, el celestial intento
de vuestro honor dejando a tales pechos,*

*que no es justo que humano atrevimiento
con la rudeza de este bajo suelo
se estienda a celebrar divinos hechos.*

SONETO LXI

El auctor, en respuesta

Injusto y fiero Amor, que siembra y planta,
en vez de alegres flores, desabrido
dolor de espinas lleno en el herido
pecho con grave yugo a mi garganta,

atajándome el paso, se adelanta,
enemigo de más que su gemido,
y no me deja dar el tan debido
loor a vuestra viva voz, que espanta,

de suerte que tan solo alzar el vuelo
puedo, señor, por donde el atamiento
me lleva de sus lazos tan estrechos,

⁴¹⁷ Rubio transcribe “ingenio”, por lo que necesita diéresis en “triunfo” para cuadrar la media del verso.

y agora daros, por no ver al viento
quemar mis alas junto a vuestro cielo,
de este crüel, mil ansias⁴¹⁸ y despechos.

SONETO

Del licenciado Hernán García⁴¹⁹ al auctor

*Al ocio y al deleite contrastando,
esento de su ciega pesadumbre
y libre de la torpe y vil costumbre
que fuerzas anda y juventud gastando,

rompiendo el aire puro vais volando,
cual águila gentil, hacia la cumbre,
los ojos puestos en la clara lumbre
de la virtud que os va nombre alcanzando.

Los que subir os vemos, de una nueva
y estraña admiración llenos, decimos,
como de vista presto así os perdemos:

“Quien da de si tal muestra, claro prueba
ser sombra de su luz, si bien sentimos
cuanto de ingenio y arte conocemos.”*

⁴¹⁸ En Rubio, “mis”.

⁴¹⁹ No he conseguido identificar a este personaje, que le dedica un soneto laudatorio a Lomas, al que nuestro poeta responde en la misma línea de alabanzas.

SONETO LXII

El auctor en respuesta

De vuestro ingenio peregrino dando,
como de fuego, luz que nos alumbre,
subido ya do es justo que se encumbre
quien, como vos, de paz está gozando,

de allí lo bajo donde estoy mirando,
probáisme a levantar con mansedumbre,
y a darme claridad que no deslumbre
el sol a do mi vista va aspirando,

Tras este resplandor que a un alma lleva
a ver la cumbre donde estáis, subimos,
aunque esa gloria vuestra no gocemos,

pues no hay ingenio que a volar se atreva
a do, famoso, levantado os vimos,
y agora claro y glorioso os vemos.

SONETO LXIII

El auctor a Hernando de Herrera⁴²⁰

Varón ilustre, en quien resplandeciendo
están, como sol claro, ingenio y arte,
sus rayos estendiendo en toda parte,
vuestra tan pobre edad enriqueciendo,

si el seso humano yerra no queriendo,
según que en varias cosas se reparte,
y más en las que Amor pone su parte
y el alto⁴²¹ entendimiento va exprimiendo,

pregunto, por no errar como imprudente,
qué forma en componer seguir debemos,
pintando ya un desdén, ya un fuego ardiente,

qué leyes, qué preceptos guardaremos
para que, usando de ello⁴²² propiamente,
lo que tantos pretenden alcancemos.

⁴²⁰ Lomas quizá debió de conocer a Fernando de Herrera en sus estancias en Sevilla. Le escribe este soneto, al que el poeta sevillano contesta de forma bastante despectiva, y más adelante Lomas le responde con otro soneto.

J.M. Blecua publica los tres sonetos que se cruzaron Lomas y Fernando de Herrera en su ed. de la *Obra Poética*. Madrid, Anejos del BRAE, 1975 (p. 255-256). El soneto de Lomas a Herrera aparece en la edición de Cristóbal Cuevas de la obra poética del sevillano, donde menciona también la respuesta de Lomas (Madrid, Cátedra, 1985).

⁴²¹ En Rubio, “y alto”.

⁴²² En Rubio, “desto”.

SONETO

De Herrera, en respuesta

*Si de la bella y dulce lumbre mía
cuando sus hebras de oro esparce al viento
Amor los rayos del divino aliento
a vuestro pecho, aunque rebelde, envía,*

*yo espero ver en vos tanta osadía
que cantéis el dolor y sentimiento
que el blanco cisne en el hermoso asiento
con clara y suavísima armonía.*

*Mas temo yo, señor, que la belleza
de mi luz soberana, por mi daño,
en vos hará lo que en el pecho mío.*

*No quiera Amor que pueda en mi tristeza
este dolor crüel y duro engaño,
básteme el fuego sin el celo frío.*

SONETO LXIV

Réplica del autor

*Sola la viva luz que ausente adoro
de aquellos soles por quien vivo y muero
en pena, en llanto, en fuego, en dolor fiero
sobra para dar muerte, vida o lloro.*

Así que vuestra lumbre no es tesoro
que puede enriquecerme, ni yo espero
cantar por ella, cual el día postrero⁴²³
el blanco cisne con dulzor sonoro.

Según esto, ved vos si con rabiosa
y helada vira Amor heriros puede
y si es o fue en mi pecho resistido,

que a mi pregunta no respondéis cosa
mas que un estilo que en pintar procede
floridamente lo que os ha encendido.

SONETO

*Contra el excelente Garcilaso, de autor no sabido*⁴²⁴

*Descubierto se ha un hurto de gran fama
del ladrón Garcilaso, que han cogido
con tres doseles de la reina Dido
y con cuatro almohadas de su cama,*

*el telar de Penélope y la trama
de las Parcas, y el arco de Cupido,
dos barriles del agua del olvido
y un prendedero de oro de su dama.*

⁴²³ En Rubio, “cual día postrero”.

⁴²⁴ Reproduce Lomas el soneto de dudosa atribución en contra de Garcilaso – como él lo interpreta – o quizá de sus comentaristas, según han apuntado algunos críticos. Publicado por A. Gallego Morell en *Fama póstuma de Garcilaso de la Vega*. Madrid, Editora Nacional, 1979. Da el poema como sacado de la edición de Lomas, pero el título no coincide.

*Probósele que había salteado
diez años en Arcadia, y dado un tiento
a tiendas de poetas florentines.*

*Es lástima de ver al desdichado,
con los pies en cadena de comento,
renegar de retóricos malsines.*

SONETO LXV

Del autor en respuesta ⁴²⁵

Aquel cuya virtud tu lengua infama,
si oscurecer su luz algo has podido,
mostro crüel, de madre vil nacido
y del ajeno bien que se derrama,

ni hurtó jamás ni es cierto lo que trama
tu condición perversa, ni él ha sido
preso, ni el bajo nombre ha merecido
que tu voz mentirosa le da y llama.

⁴²⁵ AC cita a propósito de estos versos el *Catalogus* del Marqués de Morante, Tomo V, p.694, la ed. de Barahona de Soto de Rodríguez Marín (p. 151) y la ed. de Herrera de Coster (p. 56). Es el poema más editado de Lomas, siempre en referencia a las controversias en torno a Garcilaso. A. Alatorre señala que “se le escapa a Lomas la ‘pointe’ del soneto original, o sea el último terceto, donde se deplora que un retórico (un ‘profesorcillo’ de Salamanca) haya puesto al poeta en la cadena de sus anotaciones. El ‘autor no sabido’ (o sea, Jerónimo de Cobos) era tan admirador de Garcilaso como Lomas Cantoral”. (*4 ensayos sobre arte poética*. Méjico, Colegio de Méjico, 2007). Llega a la conclusión este autor de que la rivalidad era entre escuelas, ya que Cobos era amigo de Herrera, y más que entre escuelas, entre el Brocense y Herrera. Publicado también por Alonso Cortés, al editar el *Diálogo en alabanza de Valladolid*, de Damasio de Frías (*Miscelánea vallisoletana*, 2ª serie. Madrid, Zapatero, 1919) y por A. Gallego Morell en *Fama póstuma de Garcilaso de la Vega*. Madrid, Editora Nacional, 1979 (p.98) y en *Garcilaso y sus comentaristas* (Madrid, Gredos, 1972), donde Gallego comenta: *Estos tres sonetos prueban cómo estaba vigente la poesía de Garcilaso y cuánta pasión se despertaba en torno a sus versos.*

Antes como a divino ya y dejado
de ti por hombre tal, con nuevo intento
pudieras pretender diversos fines,

sino que sólo hieren al que ha dado
el mundo justo lauro y digno asiento,
¡oh, fiera bestia!, tus palabras ruines.

SONETO LXVI

El autor al mismo en loor de su obra⁴²⁶

Como a la primera luz de oriente
en prado o en floresta deleitosa
que abril de beldad nueva y diferente
pintó con mano larga y abundosa,

del blanco lirio coge y de la rosa
purpúrea la abejuela diligente,
y todo lo reduce, artificioso,
en sabroso licor, divinamente,

tal vos, en varia selva de escriptores
raro y gentil espíritu, cogiendo
de todos lo más alto y más florido,

habéis al patrio Tajo, enriqueciendo
el mundo y vuestra vega de mil flores,
en dulcísimo néctar convertido.

⁴²⁶ Publicado por A. Gallego Morell en *Fama póstuma de Garcilaso de la Vega*. Madrid, Editora Nacional, 1979 (p.98).

SONETO LXVII⁴²⁷

A la muerte del mismo, el autor

Murió el divino Garcilaso, y junto,
el ser, lustre y honor de todo el suelo.
Lleve de Cintio el coro⁴²⁸ al desconsuelo
común el doloroso contrapunto.

Llérele el español, sin poner punto,
con el latino y tusco, freno al duelo,
pues de estas lenguas tres nos llevó el cielo
el más perfecto y singular trasunto.

Bien pudiera en dolor, luto y tristeza
quedar del claro Tajo escurecida
la gloria que el Danubio y Tibre honora

si de las conchas de su gran riqueza
no dejara una perla producida
al descubrir del rostro del Aurora.

SONETO LXVIII⁴²⁹

El autor al licenciado Pedro de Soria

¡Oh, de mi alma bien, segunda parte,
Soria!, que la primera, la que adoro,
sigo, suspiro, llamo, canto o lloro
la tiene, mueve y nunca de ella parte,

⁴²⁷ Publicado por Gallardo en Ensayo...

⁴²⁸ El coro de musas, que Lomas menciona con una de las advocaciones de Apolo.

⁴²⁹ Inspirado en un soneto de Fabio Galeota, de donde toma el último verso. Fabio Galeota, en *Delle Rime Scelte da diversi autori di nuovo corrette e ristampate*. Primo vol. Venetia, Gabriel Giolito de Ferrara, 1564 (p. 508).

vos ya del mal o bien que Amor reparte
libre, descubriréis aquel tesoro
precioso vuestro, por quien yo os honoro
come à divin, è piu il mondo encarte.

Vos clara más, al alto estudio atento,
y rica volveréis al tiempo nuestro
la antigua Grecia y triunfante Roma.

Yo, triste, de Amor todo y medio vuestro,
de ser la voz y presa me contento
di due begli occhí e di una bionda chioma.

SONETO

*Del licenciado, en respuesta.*⁴³⁰

*Sí del alma que Amor divide y parte
con mi amistad y vuestro dulce lloro
la viva luz que en mi pecho atesoro
resplandeciera*⁴³¹ *en el ingenio y arte,*

*yo, de las Musas ya dejado aparte,
otra vez me subiera al alto coro
y mis voces hiciera en siglos*⁴³² *de oro
“eterne con le vostre glorie sparte”.*

⁴³⁰ Publicado por N. Alonso Cortés en “Poesías de autores Vallisoletanos”, en Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, tomo IV (1909-1910) y Tomo V (1915-1916). Ed. Facsímil. Valladolid, Grupo Pinciano, 1986.

⁴³¹ A. Cortés transcribe “resplandeciente”

⁴³² A. Cortés: “siglo de oro”

*Mas no alcanza en tan largo apartamiento
al ingenio la luz de tal maestro
cuando en mi pecho a darme vida asoma.*

*Quedo ciego y sin voz, y en esto muestro
que la alabanza vuestra es digno intento
“de un raro ingegno nato a tanta forma”.*

SONETO LXIX⁴³³

Obra tan alta por la cual recibe
de nuevo el hombre la razón perdida,
sin cuyo discurrir es conocida
muerte la vida del que así más vive,

del mismo Dios que con su mano escribe
en vos lo que enseñáis para dar vida
ha de ser alabada y estendida,
que es poco cuanto humano ser concibe.

Sólo diré que si, temiendo al breve
término del vivir, la edad pasada
templos a los insignes levantaba,

que templo, altar y estatua coronada
de perlas y olor grato Pincia os debe,
y a vuestro honor más gloria que les daba.

⁴³³ Rubio supone que este soneto laudatorio está dedicado también a Pedro de Soria, como continuación a la respuesta de ese autor ante la alabanza de Lomas (n. 105 al lib. III).

TERCETOS ⁴³⁴

Fue más que otra ninguna en la pasada
edad el arte de la arquitectura
excelente y divina celebrada

como la que mejor y con más pura
demostración de Dios imita y obra
las obras de suprema compostura,

porque del mundo universal, que es obra
del arquitecto Dios, de gran renombre
toma la imitación sin falta o sobra.

Después, del menor mundo que es el hombre,
en quien de aquel se muestra como en una
más alta perfección, las de este nombre.

Pues esta imitación sin que en ninguna
cosa falte, el Autor enseña y muestra
con obra tal cual no se sabe alguna.

y el artificio que la gran maestra
Naturaleza y Dios tuvo formando
al hombre humano con su mano diestra,

con ingenio tan alto va mostrando
que o parece en cuanto aquí se escribe
le está el divino Artífice enseñando,

⁴³⁴ Dedicados a Juan de Arfe, por la fabricación de la custodia para la catedral de Ávila. Rubio les pone título en su edición ("A Juan de Arfe por su custodia de Ávila")

o que, como de Hiparco Plinio escribe,
Naturaleza de él tomó discreto
consejo para cuanto engendra y vive.⁴³⁵

Esto se prueba y muestra ser perfecto
pues los preceptos que instituye ha obrado
con tan maravilloso y raro efecto⁴³⁶

que bien podría, visto este dechado,
quedar Naturaleza poderosa
vencida en cuantas cosas ha formado.

Tal es aquella célebre y famosa
custodia que hoy en Ávila tenemos⁴³⁷
por obra en perfección maravillosa,

vaso, por cierto, apto en cuanto vemos
para tan alto y sancto sacramento
respecto de las obras que podemos,

y tal aquel que, lleno de ornamento,
con sus cuarenta y ocho celestiales
imágenes ilustra el firmamento,

⁴³⁵ “post eos utriusque sideris in sexcentos annos praececinuit Hipparchus, menses gentium diesque et horas ac situs locorum et visus populorum complexus, aevo teste haud alio modo quam consiliorum particeps”. Pline l’ancien: Histoire Naturelle, Lib. II, IX, 55, p.24. París, les belles lettres, 1950

⁴³⁶ Este terceto no aparece en la edición de Rubio.

⁴³⁷ Juan de Arfe recibe en 1564 el encargo de realizar la custodia de Ávila, su primer encargo importante. En 1571 termina el trabajo. Alcolea, Santiago: “Artes decorativas en la España cristiana (S. XI-XIX), *Ars Hispaniae*, vol. XX. Madrid, Plus Ultra, 195 (p.p. 197 y s.s.)

que, sin duda, los dos tan principales
y en obra cada cual misterioso
no fueron del gran Jove y Néstor tales.

Mas, ¿como en vano derramarme oso
en alabar a un hombre peregrino
al mundo, y en sus obras glorioso?

Pero con el furor alto y divino
que a su loor y admiración me mueve,
ahora digo y diré contino:

"Tú que en honor a cuanto el orbe debe
a la griega y latina edad excedes,
sin temor que tu gloria el tiempo lleve,

famoso y claro, aunque acá te quedes
como mortal, en luengos siglos de oro
vivirás, pues tú vida te concedes.

Y a tu ingeniosa frente el gran tesoro
adornará del lauro que te ofrecen
el patrio río y su sagrado coro.

Verás que entre esmeraldas resplandecen
y flores de oro en él del oriente
mil perlas y rubís que le enriquecen,

que en cuanto al ancho mar diere su fuente⁴³⁸,
el gran tributo, te promete y jura
de murmurar tu nombre en su corriente
con clara voz, al son del agua pura."

ODA⁴³⁹

Brama tal vez el proceloso Egeo
y, horrible y espumoso,
quizá por la memoria de Teseo,
levanta el pecho ondoso,
paz no dando a sus ondas ni reposo.

Tal vez, puesto al furor de ellas el freno,
tranquilo va volviendo
del piélago profundo el ancho seno
y está manso y riendo,
seguro paso a todos ofreciendo.

No siempre Marte, de rigor armado,
con la crüel espada
cubre de miembros monte, valle y prado,
ni de roja ruciada
toda ribera o playa está bañada,

mas en el brazo de la cara amiga
a veces se reposa,
alivio dulce dando

⁴³⁸ En Rubio, "frente".

⁴³⁹ Esta oda es traducción de "Freme talhora il tempestoso Egeo", de la composición A la moglie, de Tasso, como señala Soledad Pérez Abadín.

a la fatiga, tal que la sonora
trompeta calla en santa paz dichosa.

Tú, triste vida mía, en cuanto el claro
sol en el mar de Atlante
a sus caballos baña y da reparo,
y en cuanto, de Levante
salido, al campo da virtud bastante,

cual ruiseñor que va de rama en rama
de árboles floridos⁴⁴⁰
y con dulces querellas busca y llama
los hijuelos queridos
de cualquier ave o cazador cogidos,

sospiras y lamentas a porfía
el contrario destino
que así me lleva sin mi compañía
por remoto camino
como desconsolado peregrino.

Pon al lloro ya fin, y a las querellas,
pues que tu llanto es vano
y hacen daño al alma todas ellas,
si el poder soberano
no viene y tiende la piadosa mano

que a volver torne al deseado puerto
mi pequeñuela nave,

⁴⁴⁰ En Rubio, “de los árboles floridos”, modificando el cómputo de sílabas.

arrojada en el hondo mar incierto
de la tempestad grave
de mi suerte, do bien ninguno cabe.

Si de aquel hijo de Laertes fuera
por Penélope tanto
cuanto el destierro tuyo largo era
doloroso su llanto,
pudiera ser de sí homicida, en tanto

él, por uno y por otro mar vagando,
iba constante y fuerte
por su muger y casa sospirando,
y ella por su suerte
llorando, incierta de su vida y muerte,

conservó casto del marido el lecho,
y bien cual firme roca
que desprecia del mar ira y despecho,
de su pena no poca
venció la parte que la vida apoca,

hasta que el cielo, de piedad movido,
hizo en su mal mudanza
volviendo a Ulises al antiguo nido
después de una esperanza
tan luenga y llena de mortal tardanza.

SONETO LXX⁴⁴¹

Ya de mis quietos días el sereno
cielo se va turbando, y con sosiego
en el alma se enciende un nuevo fuego
que me consume dulcemente el seno.

Recoge, corazón, recoge el freno,
y a más sano lugar te vuelve luego,
pues que de Amor el más sabroso juego
está con hiel templado y con veneno.

Al sospirar y al llanto triste y laso,
a oscura luz y a noches congojosas
no tornes, ya que miras libre al⁴⁴² cielo.

Huye a los ojos bellos, cierra el paso
al vano desear, y a mentirosas
esperanzas, y córcate de yelo.

SONETO LXXI⁴⁴³

Canten otros la púrpura y la nieve,
la cumbre de oro, la espaciosa frente,
de perlas el albergue, o la luciente
coluna de marfil, si más les mueve.

⁴⁴¹ Reproducido por Germán Bleiberg en *Antología de la literatura española*. Madrid, Alianza, 1969 (p.291) y en *Antología de la literatura española de los siglos XI al XVI*. Madrid, Alianza, 1983²; y por José Manuel Blecua en *Poesía de la edad de Oro, I Renacimiento*. Madrid, Castalia, 1984³ y en *Floresta de lírica española*. Madrid, Gredos, 1979³ (p.135).

⁴⁴² En Rubio, "el cielo".

⁴⁴³ Reproducido por Gallardo en *Ensayo...*

Yo, sólo aquellos soles de do llueve
gracia del cielo y casto amor ardiente,
en cuya lumbre de perpetuo oriente
se ve lo que al autor de ellos se debe.

Si ya los claros rayos con que hieren
y encienden al que miran o enamoran
no me yelan al ver la luz que adoro,

de suerte cantaré que a los que fueren
mi voz admire, y vaya desde el moro
al Indo mar las gracias que atesoran.

SONETO LXXII

Salen como del sol haciendo el día
mil rayos de tus ojos, y en saliendo,
cada rayo mil llamas va encendiendo,
mil yelos fríos cada llama envía.

Mil llagas cada yelo abre y cría,
cada llaga, mil llantos va ofreciendo,
mil penas cada llanto descubriendo,
cada pena, mil muertes a porfía.

Yo, que al rigor no muero de esta lumbre,
muriera a la menor de sus heridas,
sino que luego allí muda costumbre.

Y en medio de mil muertes conocidas,
para mayor tormento y pesadumbre,
cada muerte me ofrece cien mil vidas.

SONETO LXXIII

En un famoso río, do se anida
del casto Amor la madre regalada⁴⁴⁴,
vi de cristal con gracia levantada
una gran torre, más que el sol lucida.

De muro de alabastro está ceñida⁴⁴⁵
en torno, y de jacintos coronada,
de perlas y rubís toda sembrada
y en columnas de plata sostenida.

Debajo de dos arcos descubiertas
dos luces tiene con que hiere al triste
que, por su mal, con presunción la mira,

y de zafiros y diamantes, ciertas
letras que dicen: "Sufre si me viste
y muere, que soy fuerte y de Marfira⁴⁴⁶".

SONETO LXXIV

Oscuro y ciego viento, triste lloro
del más grave dolor que se padece
y yo lamento en vano, me oscurece
la bella y clara lumbre que atesoro.

⁴⁴⁵ Según Fucilla, la estrofa está inspirada en la composición CCCXXV del *Canzoniere* de Petrarca. Señala también las imitaciones de Minturno, Copetta y Curtio Gonzaga.

⁴⁴⁶ Puede hacer referencia a un nuevo nombre alegórico, correspondiente a una nueva amada, a la que le dedica los pocos sonetos amorosos de este Libro III

Y ella, viendo turbar los rayos de oro
y la sangrienta nieve que enriquece
el mundo, y que el dolor contino crece,
dice, vencida, sin mirar decoro:

"Dolor crüel, que tanto en mí has probado
tu fuerza, baste ya, que yo protesto
de hoy más con reverencia conocerte."

El villano dolor, creciendo en esto,
dejó el purpúreo rostro desmayado
y a mí, de verla tal, cercano a muerte.

SONETO LXXV

Sale la aurora colorada y blanca
con tierno seno regalado y blanco,
huye la oscuridad al rostro blanco
y de perlas se ve la tierra blanca.

Aparece riendo mi luz blanca,
de carmesí adornada verde y blanco,
y vuelve al descubrir del bulto blanco
mi noche en clara luz su frente blanca.

Sale encendido el dios de Cintio blanco
y al rayo ardiente de su lumbre blanca
nace el rojo narciso, el lirio blanco.

Abre el sol de su luz mi diosa blanca
y al vivo resplandor dorado y blanco,
rayos de luz engendró de mí blanca.

SONETO LXXVI

Ya por el viejo Atlante⁴⁴⁷ las postreras
luces del sol las nubes matizaban
y a tomar sus caballos se acercaban
reposo de occidente en las riberas,

ya de los altos montes las ligeras
sombras cayendo, las tinieblas daban
en el aire lugar, y se mostraban
las estrellas, no bien de luz enteras,

cuando salió mi sol de dar al cielo
un tierno fruto, y al mostrar su lumbre,
huyó la oscuridad que en torno había.

Quedó con nuevo resplandor el suelo
y viose del oriente de su cumbre
de noche, claro sol y alegre día.

SONETO LXXVII

¿A dó mis ojos volveré, cuitado,
lagrimosos y tristes, que no vea
la imagen de mi mal, por más que sea
lugar del trato humano desviado?⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ La morada de Atlante se fijaba en el occidente extremo, el país de la Hespérides. Vid. Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1984.

⁴⁴⁸ Fucilla relaciona estos versos con otros de Bernardo de Balbuena, en los Siglos de oro en las selvas de Erífila: ¿Adónde volverás los tristes ojos / Que no vean la imagen de la muerte. Relaciones hispano-italianas. Madrid, CSIC, 1953 (p.44).

El campo, de verdura despojado,
me renueva el dolor que en mí se emplea,
y el florido que el céfiro menea
el gozo de mi gloria, ya pasado.

Preséntame la noche tenebrosa
la triste oscuridad do yace y muere
mi alma, que su bien perdido llora.

El alba clara, en su luz hermosa,
la que dejé me muestra, sin que espere
jamás con rostro enjuto ver mi aurora.

SONETO

Del licenciado Lope de Molina⁴⁴⁹ al autor

*Un sagrado pastor de Pincia suena
do el don más resplandece de Talía,
celebrando las gracias de María⁴⁵⁰
con voz süave de dulzura llena.*

*Por él queda más clara y más serena
esta luz que a la noche torna día,
y más vivo el color de Alejandría
y más que nieve blanca el azucena⁴⁵¹.*

*Presidir a las nueve puede solo,
que Cintio de su Dafne victoriosa
corona le ofreció con gloria entera,*

*Más rico es ya Pisuerga que Pactolo⁴⁵²,
pues éste, con su lira milagrosa,
sustenta eterna en él la primavera.*

⁴⁴⁹ Posiblemente un poeta de Sevilla.

⁴⁵⁰ Lorenzo Rubio sugiere que esta María pudiera ser la primera mujer de Lomas, pero equivoca los datos, ya que el que estuvo casado en primeras nupcias con María de Palenque fue su padre, Pedro de Lomas. En el soneto en respuesta, Lomas también menciona a esta María, que podría ser la dama desconocida que se esconde bajo el nombre de Marfira.

⁴⁵¹ En Rubio, "la azucena".

⁴⁵² Río mitológico, que llevaba oro en sus arenas. Se dice que Midas se lavó las manos y la cara en su fuente, buscando desprenderse de su don. (vid. Grimal, Diccionario de Mitología).

SONETO LXXVIII

Respuesta del autor

Si mi Pisuerga, que a mi llanto enfrena
piadoso sus aguas, tu armonía
oyera, y de los ojos de María
viera la luz que al mar y aire serena,

sé que del oro que en la rica vena
de su profundo seno engendra y cría
y de las perlas que el oriente envía
os coronara al dulce son que ordena.

Mas, en vez de esto, más que al docto Apolo
Y que a Cintia, la Delfos fabulosa⁴⁵³,
Betis os debe ofrenda verdadera,

y junto levantar un mauseolo
a luengos siglos, y a mi voz medrosa
hacer de vuestra gloria pregonera.

SONETO

De Juan de Oña⁴⁵⁴ al autor

*En el supremo monte consagrado
a las hermanas nueve y rojo Apolo
trataba el sacro dios con ellas sólo
de riqueza y caudal más estimado.*

⁴⁵³ En Rubio, "la de Delfos". Se puede referir a Diana

⁴⁵⁴ Posiblemente otro autor del círculo sevillano, ya que Lomas menciona el Betis en su contestación.

*No cura del tesoro amontonado
de Craso, ni de Midas en Pactolo,
ni del maravilloso Mauseolo
por la casta Artemisa levantado.*

*Mas con rayos de luces encendidas,
dijo: "Un pastor divino en Pincia alberga
que puede presidir en vuestro coro.*

*Las perlas y las piedras más subidas
Que nos daban Po y Arno, da Pisuerga,
Y es lo más y mejor de este tesoro.*

SONETO LXXIX

Respuesta del autor

Vos, señor, que del árbol coronado
por quien desamparó el cielo Apolo
de paz estáis gozando quieto y solo,
del monte en el lugar más levantado,

podéis, ya que al ingenio aventajado
no mueva la riqueza del Pactolo⁴⁵⁵,
ni aquel inestimable Mauseolo
con cimbrias de oro y mármol fabricado,

eternizar con voces expedidas
la gloria que en el Betis vuestro alberga
altivo rey del más ilustre coro,

⁴⁵⁵ En Rubio, "de Pactolo".

y no poner las perlas producidas
en las conchas del Arno en mi Pisuerga,
indigno, y bien por mí, de tal tesoro.

SONETO LXXX

Alabo al cielo, que en mi bien abierto
ya de la tempestad oscura y grave
del mar de Amor injusto, do no cabe
bonanza, quietud ni alivio cierto,

segunda vez al punto de ser muerto,
en ciega noche a mi tan frágil nave,
rota la entena, a luz y paz süave
ha conducido en saludable puerto,

do espero en el Señor , que abrió mi día,
vivir seguro ya, y cumplir los votos
en tal peligro y tal fortuna hechos,

y colgar en su templo, de alegría
agua vertiendo, los vestidos rotos
y mojados de pasos tan estrechos.

EPÍSTOLA IV⁴⁵⁶

A Felipe Ortega⁴⁵⁷, su amigo el autor

Aquí, Felipe, donde por camino
llano y tendido el Betis celebrado
sus aguas lleva al ancho mar vecino,

de mil inconvenientes rodeado
y casi sin osar mirar al cielo,
sujeto a la miseria de mi estado

vivo, si, como sabes, sin consuelo
puede vivir aquel que siempre muere,
de bien ausente y de su patrio suelo,

y, en medio de este mal que tanto hiere,
sujeta a la opinión incierta y loca
que sigue sin respeto lo que quiere.

Mas ya que no hay poner freno a la boca
del malicioso y rudo, quién pudiese
algo decir de la maldad que toca.

Sé bien, si ya de acero yo tuviese
la lengua, y un ingenio más que humano,
que no sé si bastante gracia fuese

⁴⁵⁶ En Torres Nebrera, Gregorio: *Antología lírica renacentista*. 2 vols. Madrid, Narcea, 1983. (p.342-351). J.I.Díez la pone en relación con la epístola de Hurtado de Mendoza a Boscán.

⁴⁵⁷ Posiblemente se trate de un chanchiller de la chancillería de Valladolid, que fallece en 1590.

para poder mostrar con claro y llano
estilo de esta voz perversa el daño
que por malo y enfermo da lo sano,

aquel color tan de verdad extraño
con que cubre y disfraza el vulgo necio
la víbora del seno de su engaño,

aquel bulto aparente y menosprecio
con que, vituperando al vicio, muestra
que a sola tiene la virtud en precio,

aquella artificiosa y falsa muestra
de guiar por la vía⁴⁵⁸ cierta y sana,
y sabe Dios que sigue la siniestra.

Condena la verdad desnuda y llana,
aprueba la mentira con cautela
uno de noche y otro a la⁴⁵⁹ mañana.

En deshacer al bueno se desvela
y en hollar la virtud, o a quien la sigue,
y en el común reposo siempre vela.

Razón ninguna admite que le obligue
A creer otro de lo que imagina,
y a quien le desengaña más persigue.

y como en sus concetos desatina,
en sus actos tampoco va derecho,

⁴⁵⁸ En Rubio, “virtud”.

⁴⁵⁹ En Rubio, “de mañana”.

que nunca el necio a la verdad atina.
Ni el daño se le pone ni el provecho
delante, a trueque de afirmar lo incierto
que fabricó por cierto y dio por hecho.

Al vivo mata y resucita al muerto
con herida crüel de infamia grave,
que nada el hablador tiene encubierto.

Ni al pobre ni al que llora sufre o sabe
perdonar la miseria de su estado,
ni en la paz vive ni en la humildad cabe,

que quien en ser malino va fundado
guardar medio o razón nunca le place
ni andar en sus palabras moderado.

¡Oh, vulgo ciego y loco!, ¿qué te hace
el hombre virtuoso, bueno y justo
que jamás obra de él te satisface?

¿o en qué, dime, crüel, te da desgusto
el pobre, miserable y abatido,
que así platica de él como de injusto?

¿En qué el ya enterrado te ha ofendido,
cuyas cenizas frías aún la tierra
desconoce de antiguo y consumido,

para que con rigor le muevas guerra
y descubras traidor lo que permite
el cielo que con él esté so tierra?

Al vano altivo que humildad no admite
y con injustos medios se levanta
donde su hinchazón nadie limite,

al otro que se altera y adelanta⁴⁶⁰
sin consideración a cada paso,
mortal contrario de paciencia santa,

y al que con sed rabiosa vive escaso,
de largueza enemigo, y siervo hecho
de lo que por ventura tuvo acaso,

al otro torpe que aborrece el pecho
honesto y casto, y quiere que se entienda
que cabe en su maldad honra y provecho,

al epicuro que sin tasa o rienda
el vientre de contino trae relleno,
gastando sin templanza y sin enmienda,

y al que, sin caridad, del bien ajeno vive
envidioso, triste y carcomido,⁴⁶¹
y nada ve que le parezca bueno,

⁴⁶⁰ En Rubio, “se levanta”.

⁴⁶¹ Anota Matas que *La calificación del envidiosos como “carcomido” había sido usada, como señaló El Brocense, por Garcilaso en el v. 1159 de su Égloga II, que a su vez parecía un eco – como señaló Lapesa (Garcilaso: estudios completos. Madrid, Istmo, 1985, p.p. 54-55) – de Juan de Mena, quien describió en el sexto vicio en sus Coplas contra los pecados mortales: “Muerta con agena vida / la sesta car matiza / del color de la ceniza / traspasada y carcomida”*. Matas Caballero, Juan: “Amor y amistad en las cartas y epístolas de lomas Cantoral” en *Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*. León, Universidad, 2005 (p.p. 15-71).

al flojo que se da por impedido
al uso de virtud, y para el vicio
es fuerte, diligente y atrevido,

a estos y a mil otros cuyo oficio
es robo, falsedad y tiranía
y a los que adulación es su ejercicio,

si tú a la engañosa hipocresía
en tanto no tuvieses, bien podrías
mostrar tu mordaz lengua y villanía,

y a los que ves, indocto, que por vías
honestas van, y son uno contino
en sus adversidades o alegrías,

y que⁴⁶², huyendo extremos, el camino
seguro en medianía dulce siguen,
do no cabe mudanza o desatino,

dejar como a perfetos que consiguen
de sus trabajos el eterno precio,
creciendo en la virtud si los persiguen.

Pero si en el valor y menosprecio
del bien o mal diferenciar supieras,
no fueras, como digo, vulgo, necio.

Al fin, señor, los pasos y carreras
que el mundo sigue siempre fueron tales,
y siempre serán unas sus maneras.

⁴⁶² Rubio omite este “que”.

Siempre serán sus obras desiguales,
de uno en otro extremo variando
nada , medidas ni a razón guales.

El avariento irá siempre aumentando
sus arcas y graneros, con despecho
del bien que el largo cielo nos va dando.

El ambicioso, con fingido pecho,
ha de subir do su soberbia pide
con arte, con infamia o con cohecho.

La tierra que del cielo nos divide
se podrá ver con él junta y mezclada,
y el mar tan espacioso que la mide,

primero que se trueque o mude en nada
la antigua ley del mundo que pisamos,
injusta, sin virtud, desordenada.

El rico ha de querer que en él vivamos
y que por sus dineros le adoremos,
sabiendo que él ni yo los heredamos,

el necio, que sus faltas alabemos
y que, sin admirarse él de nosotros,
que más nosotros de él nos admiremos.

y en este grado y número van otros
que saber más que tú sin tiempo quieren,
y todo es dar corcovos como potros.

Otros, en lugar alto puestos mueren
por confirmar sus opiniones vanas
en los presentes y en los que vinieren.

Hay otros que con muestras inhumanas
buscan de piadosos nombre y gloria,
bien contra justas leyes y cristianas.

Otros pretenden en famosa historia
inmortales quedar, siendo sus hechos
indignos, por vileza, de memoria.

Otros debajo de dorados techos
de bronce y de alabastro fabricados
piensan que no han de ser jamás deshechos,.

Ansí en sus obras van desordenados
sin temer que por tiempo o por estrago
han de ser consumidos y acabados.

Las altas torres de la gran Cartago⁴⁶³
cayeron, y de Troya el fuerte muro,
y así cairá también esto que hago.

⁴⁶³ A.C. señala la semejanza de estos versos con la Epístola moral a Fabio. Piensa que el parecido no es casual, “porque no sólo existe analogía de conceptos que por lo manoseados eran verdaderos lugres comunes, sino de forma métrica y de pormenores como el de: “Las altas torres de Cartago / cayeron...” Las hojas que en altas selvas vimos / cayeron...”. AC propone tres hipótesis: que Fernández de Andrada imitara a Lomas, cosa difícil por la mayor calidad del segundo autor; que Lomas imitara la Epístola moral a Fabio, con lo que ésta habría sido escrita por otro autor, varios años antes; que ambos autores se inspirasen en un modelo común.(en Miscelanea Vallisoletana, 3ª serie. Valladolid, Cuesta, 1921. P.3-15).

No hay edificio acá firme o seguro,
de Egipto las pirámides cayeron,
que del tiempo al rigor no hay nada duro.

Las arcos y los templos fenecieron
de aquella antigua Roma, y juntamente
las glorias y triünfos que tuvieron.

Pues si esto cayó todo, y no consiente
la edad que cosa permanezca eterna,
¿por qué se juzga nadie diferente?

Sólo el Señor, que todo lo gobierna,
sobre cualquier edad tendrá corona,
que es la suya divina y sempiterna,

fuera del cual, desde la ardiente zona
al frío polo, fin por sus edades
con sus obras hará toda persona.

Pero, ¿quién hay que sufra ya verdades,
o quién de la mentira o interese
no aprueba condición y calidades?

¡Oh, dichoso, señor, el que pudiese
vivir en medio de esto reposado,
aunque de todos el deshecho fuese!

y más dichoso y bienaventurado
aquel que en quieta parte alegre vive,
de tantos sobresaltos apartado.

Ni por la ciudad. muere, ni concibe
de vano desear torres de viento
cuya guerra interior de paz le prive .

A su placer se va libre y esento
de competencia gastadora y necia,
de varia compostura y cumplimiento.

Sólo lo bueno y lo discreto precia,
y lo que es hinchazón, soberbia o pompa
lo desecha, lo huella y lo desprecia.

Ni quiere que la fama con su trompa
a sus hechos les dé perpetua vida,
ni que el tiempo su historia no la rompa .

Ama la santa paz no conocida,
adora la quietud, busca y pretende
cómo viva seguro y con medida.

En su mediano estado comprende
el peligro que el grande trae consigo,
y la cerviz de carga tal defiende.

Ni⁴⁶⁴ tiene que sufrir al falso amigo
que al menor mal que de trabajo os venga
se esconde y no se da por vos un higo.

y en esto quiero yo que tu fe tenga,
pues eres de amistad único ejemplo,
la ley de la verdad y la mantenga.

⁴⁶⁴ En Rubio, “no”.

Ni cien mil pesadumbres que contemplo
de menudencias de señores vanos
que en vida quieren que les alcen templo,

ni de privados necios y livianos
la esperanza tardía y mentirosa
ni aquel andar colgado de sus manos,

ni le molestará de la pomposa
corte la vana pretensión de estados,
do todos de ambición levantan diosa,

ni verlos como en rueda levantados
o bajos le dará pena, o fatiga
de amantes ciegos ver vanos cuidados,

ni al loco que, movido de su amiga,
de casta y de perfeta le da nombre,
sabiendo que bondad ninguna siga.

Yo no sé si en razón pura de hombre
cabe no ver sus obras perniciosas
ni si cuerdo será quien no se asombre.

Yo trato de las torpes y engañosas
que son, con voz y vulto diferente,
infierno universal de nuestras cosas.

¡Oh, cuán bien, como digo, estando ausentes
de tanta confusión, en quieta suerte,
de dulce vida y paz goza el prudente!

Ni allí la soledad tiene por fuerte,
que la mayor es mucha compañía,
ni al venir le será dura la muerte.

Alégrese de ver al claro día
por el rosado oriente descubrirse
esparciendo mil flores de alegría,

de nuevo a Filomena consumirse
en quejas por la injuria de Tereo,
y de la dulce hermana despedirse.

Sujeto a la razón va su deseo,
y si tuerce tal vez, corrige al justo
con diestra poderosa su meneo.

Primero que le pueda dar desgusto
el monte en la ribera o en el prado,
al fresco viento cobra nuevo gusto.

y cuando de gozarlo está cansado
y del trabajo el labrador se acoge,
y el sol declina ya tras el collado,

a su dulce morada se recoge,
y si por caso viene desabrido,
allí no falta quien le desenoje.

La mujer le da luego el bienvenido,
la familia le cerca en rededor
y de todos con gozo es recebido,

do, cenando con ellos a sabor,
en el cuerpo la risa le retoza
y el gusto se acrecienta y el amor.

A todos regucija, y se remoza
en ver que todo a su placer se hace,
y más si la mujer es cuerda y moza.

Y en un regalo y otro que le aplace
pasa su tiempo limitado y quieto,
que en suerte tal, jamás cosa desplace.

Pues qué gozo mayor si a tan perfeto
estado se le junta un cierto y llano
amigo para público y secreto,

que en la prosperidad no dé de mano
y en el trabajo y mal tenga firmeza,
conforme en todo, al fin, de pecho sano.

Del vínculo de amor que la estrechez
de su amistad plantó en sus corazones
gozarán igualmente la pureza.

Serán unas sus obras y razones,
unos sin discrepar sus sentimientos,
unas, señor, también sus intenciones,

que poco moverá sus pensamientos
la falta y turbación en las más cosas
ni el arruinarse todas de cimientos.

Más querrán en el campo a las lanosas
ovejas ver aquí y allí rumiando
las herbezuelas tiernas y sabrosas

que ser de los primeros que van dando
al mundo con medida justa leyes
y de ellas con clemencia en paz usando.

Más querrán ver venir de arar los bueyes
cansados, y tratar de sementera,
que ser de los más juntos a los reyes.

Gozarán. de la dulce primavera
las flores y los cantos de las aves,
del otoño la fruta comedera,

Ni las noches de invierno, que son graves,
enfadarán su gusto, ni los días
al fuego dejarán de ser süaves.

En cosa no tendrán jamás porfías,
su comida será en sazón, y ajena
de soberbia, denota y parlerías.

Y, al fin, en suerte y amistad tan buena
su ánimo estará medido y manso
a cuanto el cielo acá hace y ordena.

En esta vida llena de descanso
deseo verme, y de pensar el cómo,
mi espíritu, señor, aflijo y canso,

y ya, tal vez de verme lejos, domo
y enfreno el pensamiento, mas es poco,
que el gusto es grande que en pensallo tomo.

Si en esto pareciere que estoy loco
y tú, que sabes más, hallares cosa
contraria del reposo y paz que toco,

me avisa, y donde no, si la envidiosa
fortuna de mi bien no lo estorbare,
yo seré presto allá, y a tan dichosa
vida conmigo irás, si te agradare.

CANCIÓN XII⁴⁶⁵

Oye del cielo un grito alto y sonoro
que a penitencia santa y verdadera,
alma, te llama, en el error dormida.
Siente al gran rey de aquel⁴⁶⁶ eterno coro
que te convida a paz, y tú, ligera,
sorda y sin luz, tras tu placer perdida.
¡Oh, ciega endurecida!,
mira el amor y la piedad tan pura
con que te aparta del perpetuo daño
y espera de año en año
mucho más que razón manda, y segura,
de culpa en culpa, has en pago de esto
en contra de tu bien un monte puesto.

⁴⁶⁵ En Torres Nebrera, Gregorio: *Antología lírica renacentista*. 2 vols. Madrid, Narcea, 1983. (p.375-378).

Pérez Abadín estudia esta composición, traducción fiel del poema "Odi dal Cielo un grido alto e canoro", de la Canzone all'anima, de Tasso.

⁴⁶⁶ En Rubio, "aqueste".

No oyes que el Señor te dice agora:
"Antes, ¡oh, alma.!, que en tu mal consumas
el tiempo en el sagrado río te baña
de penitencia, y bien cual pecadora
limpia y purgada, de purpúreas plumas
cubierta, al Hacedor tuyo acompaña,
y la niebla que daña
al rayo del dolor áspero y duro
de tus culpas deshaz, y amor del suelo
que te aleja del cielo,
amiga mía, y tuerce al aire oscuro
de este valle de lágrimas tan lleno,
de caridad guiada el rostro y seno.

¡Ay, ven, esposa mía!, que pasado
es ya el rigor del yelo y de la helada,
y pintan flores mil la tierra nuestra,
cualquiera planta da el olor usado
y de verdes hijuelos va colmada,
y ya la tortolilla se nos muestra.
Esa parte siniestra
deja, paloma mía, y el hermoso
bulto descubre a mi figura hecho,
y con ramo derecho
y verde de aquel árbol⁴⁶⁷ victorioso,
no atendiendo a mortal pompa o memoria,
vuelve a cebarte de la eterna gloria.

Ven, pues, amada mía, que te espero,
por recogerte en mí, tendido el brazo
poderoso de dar gracia y holgura,

⁴⁶⁷ En Rubio, "ramo".

y encendido de amor como primero,
de eternas flores lleno mi regazo
por adornar tu blanca vestidura.
La tempestad oscura
huye del mar del vil placer mundano
y ven a recibir corona y vida
de mi mano ofrecida,
a quien, dejando el bien frágil y vano,
al cierto y al eterno vuela atento
y de sólo mi amor vive contento."

Y tú, ¡oh, alma mísera! ¿no entiendes
la voz del Hacedor que así te llama
por ofrecerte de su reino parte?
¿A qué, di, perezosa y floja, atiendes?
¿Por qué de quien tu daño y muerte brama
no huyes y te pones de él aparte?
¿Y por qué no reparte
tu ingenio libre el tiempo a mejor uso,
que te fue dado para que siguieses
el bien y aborrecieses
el vicio que con Dios te descompuso,
y no para loar beldad finita
que la eterna te desvía y quita?

Del falso bien el tan cerrado velo
que te tapa los ojos rompe y mira
la gran belleza del imperio eterno.
Allí siempre es sereno y claro el cielo,
viento de gracia dulcedumbre⁴⁶⁸ aspira,

⁴⁶⁸ En Aut., "dulzura, suavidad. Viene del latín". Cita como referencia a Fray Luis de Granada.

ni el seco estío ni el helado invierno
pueden ni dan gobierno
en sus campos, de lirios y de rosas
purpúreas siempre llenos y de flores
de diversos colores
que al sol tienden sus hojas olorosas,
do, con temple divino, tejen de ellas
los escogidos mil guirnaldas bellas.

Allí las plantas verdes y cargadas
de desusados frutos soberanos
las selvas hacen de mayor belleza,
vivas corrientes de aguas plateadas
bañan los frescos y floridos llanos,
y por las playas de inmortal riqueza,
en vez de la tristeza
de Progne y Filomena, cada hora
alegre canto angélico y suave
se oye, allí no cabe
muerte o fortuna, que el cobarde honora,
no la blanca vejez en un momento
el pelo vuelve de color de argento.

Allí no vuela el año ni fallece
el mes, del tiempo fugitivo y breve
guiado, ni a la noche pasa el día,
la bella Cintia nunca mengua o crece
ni de nubes se cubre el aire leve,
ni Febo en torno allí sigue su vía,
mas con faz de alegría
y claridad fijada en la divina
do toma resplandor el sol y luna,
segura, clara y una,

está resplandeciendo a la continua,
en los ojos y frente sempiterna
del sacro sol, la luz del día eterna.

Con los ángeles junto en coro largo
cantando van las bienaventuradas
almas, vestidas de un placer perfeto,
sin temer que podrá ningún amargo⁴⁶⁹
sus dulzuras turbar acostumbradas
y, vueltas con un gozo nuevo y quieto
al verdadero objeto,
de un amor encendidas soberano,
en él emplean su voluntad viva.
Mas, ¿cuál será que escriba
o cifrar pueda con estilo humano
cuánta gloria produce y gozo cuánto
el bienaventurado lugar santo?

De hoy más de la conciencia, alma cuitada,
toma el cristal, y en él te mira a prueba
porque tu Dios y amor torne a quererte,
no quieras que a tu vida regalada
turbe mancha de culpa vieja o nueva,
que pagar has el privilegio a muerte
y en la más dulce suerte⁴⁷⁰,
dejar el cuerpo a la su antigua madre,
pero será mejor limpia y desnuda
de culpa, cual viuda,

⁴⁶⁹ En Rubio, “algún”.

⁴⁷⁰ En Rubio, “fuerte”, por confusión con “s” larga” en la grafía.

que a ver tú tornes, al amado padre
y en medio de los ángeles y eletos
vivas al lado de los más perfetos.

Canción viva y ardiente,
en el dolor del mal que he cometido
álzate a aquel Señor que lo ve todo
y di con tierno modo
y pura fe en tu deseo encendido
y humilde: "Quien me hizo por ti muere",
y grita"¡Miserere! ¡Miserere!

FIN DEL TERCERO
Y ÚLTIMO LIBRO

EN MADRID

En casa de Pierres Cosin

Año 1578

